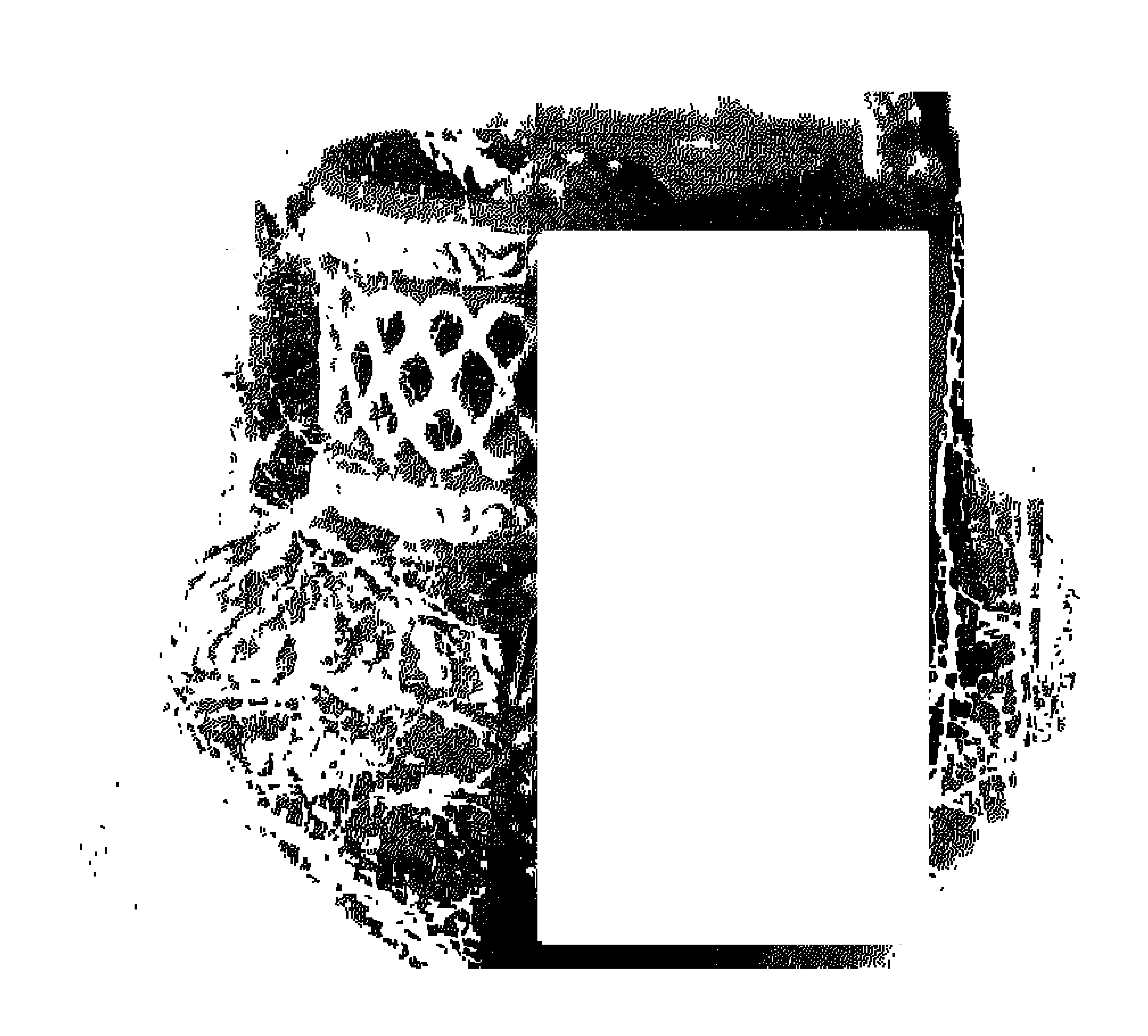
آفاق الفن الإسلامي

مختار العطار



مختار العطار

آفاق الفن الإسلامى

نظرة بعين الطائر



دار المعارف

تصميم الغلاف : منال بدران

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

نظرة عامة

الفنان الإسلامى

ليس من الوفاء أن يظلم الفنــان الإسـلامى علـى أيـدى أحفـاده، وورثـة تراثـه الفاخر الذى يدير رءوس المؤرخين والنقاد حتى يومنـا هـذا. ليـس مـن العـدل أن يتحول إلى مشجب يعلق عليه التجريديون عذرهـم فـى نقص قدراتـهم الإبداعيـة فيما يخططون ويلونون ويجسمون، مـن أعمـال لا شكلية، بدعـوى أنـه لم يصـور عناصر تشخيصية وشتان بين ما يبدعون وبين إبداع الفنان الإسلامى الـذى شـهد له العالم بالعبقرية وعلمانية التصميـم مـع روحانيـة المضمـون واتـزان الشـكل مـع الهدف والقيـم الاسـتطيقية. تشـكيلاته اللاتشـخيصية ليست تجريديـة بالمفـهوم اللاشكلى. بنى «التوريقات» التى اشتهر بها على تحليل وحدات نباتية وإعـادة تركيبها فى مهارة وبلاغة دون أن يضيعها. حتى أننا نسـتطيع أن نتعـرف علـى نوع أوراق النبات.. كما أن رسوم الطيـور والحيوانـات والأشـكال الآدميـة غمـرت تصميماته الجمالية وصوره الإيضاحية فى الكتب. والجدارية على حوائط القصور. لا علاقة بين «التجريد اللاشكلى» الذى نلقاه فى لوحات وتماثيل بعـض فنانينـا اليوم، والفن الإسلامى منـذ اكتمـل وتبلـور فـى القـرن الثـالث الهجـرى التاسـع الميلادى..

اقرأ معى مـا كتبـه «ج. برونوفسـكى»، فـى مؤلفـه «ارتقـاء الإنسـان» الـذى ترجمتـه «الكويـت» سـنة ١٩٨١ ضمـن سلسـلتها الثقافيـة: «الفنـان وعـالم الرياضيات شخص واحد فى الحضارة العربية، وأنـا أعنـى ذلـك حرفيـا. نمـاذج هندسية تمثل ذروة استكشاف الحيز ومستويات التماثل فيه. الحيز ذو البعدين لما نسميه الآن المستوى الإقيلدى الذى كـان فيثـاغورث أول مـن حـدد معالمـه». ثـم واصل «برونوفسكى» فى عدة صفحات حديثا غير مسبوق. ألقى به الضـوء علـى العقيلية الفاخرة للفنان الإسلامى وقدرته الخارقة على تحقيق الجمـال الريـاضى، الذى يبعد بعد السماء عن الأرض عن الفن اللاشكلى بين فنانينا العرب، بدعـوى أنـهم يقتفون آثار الفنان الإسلامى.

تعريفات الجمال لا تطلق على عواهنها مهما كانت وظيفة قائلها ودرجته العلمية. فالطرز التشكيلية التى تشتهر باسم «الزخرفة الإسلامية»، تتضمن التماثل الثنائي والثلاثي والسداسي كما في بلورات الثلج. تضعنا أمام حقيقة أننا نعيش في حيز له خصائص معينة لا يمكن الخروج عنها. تحكم هذا الحيز قوانين خفية تفرض عليه أنواعا محددة من التماثلات لا يمكن أن يحمل غيرها. ليس فقط في الطرز التي يضعها الإنسان، بل في الانتظام الذى تضفيه الطبيعة على تراكيبها الذرية الأساسية.

هنا.. تكمن قوانين الجمال التى تستجيب لها مشاعر المتلقى وأحاسيسه. لأنها متعلقة بالأعصاب والقوانين التى أودعت أجسامنا فى إطار نواميس خاصة. تتسق مع هذا الحيز الذى نعيش فيه. نحن نتذوق الجمال ونهفو إليه فيما يتجاوب معنا من نظم وطرز. نعتبر النشاز قبحا لأنه لا يتسق مع تلك القوانين الرياضية اكتشف هذه الحقيقة نحات إنجلترا الكبير «هنرى مور» فقال: «هناك أشكال تستجيب لها مشاعرنا وأحاسيسنا كبشر منذ أعماق التاريخ. إذا اكتشف الفنان شيئا منها وضمنه إبداعه تجاوبت معه مشاعر المتلقى وأحاسيسه».

هدف الفنان الإسلامى هو التعبير عن السمو وخلود الروح وفناء المادة ووحدانية الخالق. الجمال لديه ليس هدفا فى حد ذاته. ليس مثالا يعتلى عرشا فى سماء العالم كما تقول الأسطورة الأفلاطونية. لا معنى له فى زمان ومكان وجماعة لا تطلبه. إنه يستمد قيدته من كونه مطلبا حيويا. والتشكيلات التجريدية الإسلامية هى «المطلب الروحى المجسم» أو الذى يمكن أن يجسم. تحمل فكرة وتعبر عن وجدان عام. تحس معها الجماعة بأحاسيس مشتركة ومشاعر واحدة تأتنس بها وتمضى نحو النور ومزيد من الرفعة الإنسانية. لذلك أنطوت «التجريدية الإسلامية» على «مضمون عام». ليس مذكرات خاصة أو رسالة حب بين عاشقين. إنه رسالة إيمان وتوحيد بين المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. لذلك التزم بأسس رياضية محكمة اتخذت طابعا خاصا فى جميع الأقطار الإسلامية. لم يمسسه «التجريد» الذى ينتهجه العرب بدعوى البعد عن

«التشخيص». أشار «ارنست جروب» فى مرجعه الهام «عالم الفن الإسلامى» إلى المضمون الروحى الذى أودعه الفنان الإسلامى منشآته المعمارية و «فن الآنية». قال إن الزخارف التجريدية المنحوتة فى القباب الحجرية الهائلة حققت بالفعل هدف تذويب المادة تذويبا كاملا والسمو بها إلى عالم روحانى لا فنى. أضفى عليها الفنان مزيدا من الخيال الخصب والفخامة الزخرفية حتى اختفت طبيعة مواد البناء الصلبة، فى أجواء من المظاهر الروحية الباهرة. كذلك حين أضاف البريق المعدنى إلى الأوانى الخزفية. أزال عنها غلظة الحجر وأضفى عليها وشاحا من الذهب والفضة، غير من طبيعتها ورفعها إلى عالمه الروحى السامى.

من الترجمات التجريدية الرياضية الزخرفية لفكرة «فناء الدنيا وخلود الآخرة»، تلك الوحدة المعروفة باسم «أرابيسك» أو الرقش. ظهرت متكاملة لا نهائية منذ البداية واستمرت عبر العصور مميزة للفن الإسلامى. و «التوريقات» اللانهائية التى نشاهدها على علبة معدنية صغيرة أو آنية خزفية أو قبة حجرية هائلة. الفنان الإسلامى استطاع بهذه الطريقة أن يحقق «المساواة» بين جميع الأشياء الداخلة فى نطاق الفن البصرى. المساواة التى أوصى بها الدين الحنيف. تختلف الوحدات الزخرفية بين تجريدية أو شبه تشخيصية. لكن تكرارها اللانهائى تعبير عميق عن دوام الحق وفناء المادة. فى العمارة الإسلامية تختفى العقود والأسقف الجامدة، فى سماء من الزخارف النباتية والخطية والهندسية والمقرنصات. لذلك يرى «ارنست جروب» أن فن العمارة الإسلامى فن دينى من الطراز الأول.

إلا أن «الفن الإسلامى» لم يكن كله دينيًا. أبدع الفنان لآخرته كأنه يموت غداً ولدنياه كأنه يعيش أبداً. صور التماثيل ورسم الأشخاص والحيوانات والطيور والنباتات بلا حرج. لست أنوى أن أدخل فى حوار حول الحرام والحلال فى شأن «التجريد والتشخيص» بعد الدراسة الرائعة التى أودعها «ثروت عكاشة» المجلد الخاص الخامس من موسوعته «تاريخ الفن». ذكر فيها أن العرب عرفوا

فنون الرسم والنحت قبل ظهور الإسلام، وأن الكعبة كانت مزينة بصور الأنبياء والملائكة ومحاطة بالتماثيل. قد روى الأزرقى أن النبى عليه الصلاة والسلام حين دخل الكعبة بعد فتح مكة قال لشيبة بن عثمان: «يا شيبة أمح كل صورة فيه إلاّ ما تحت يدى». ثم رفع يده عن صورة عيسى بن مريم وأمه. أورد المؤلف عدة شواهد على أن الرسول الكريم لم تكن كراهينه لفن التصوير «أى الرسم الملون والنحت» عامة، بل كانت مشروطة بما يشغل عن العبادة، أما إذا كانت للزينة فلاكراهية فيه. والإسلام فى ذلك شأنه شأن المسيحية من قبله جيث توجد آيات فى «الكتاب المقدس» تحرم صنع التماثيل بغرض العبادة. وفى عام ٧٢٦م بدأت فى العالم المسيحى الشرقى حركة تحطيم الصور لسوء تفسير تلك الآيات.

الفنان الإسلامى المصرى كان له أثر بالغ فى إرساء تقاليد فنية فى ميادين النحت والرسم والتلوين. يذكر «محمد عبد العزيز مرزوق» فى مؤلفه الموجز «الفن المصرى الإسلامى» سلسلة اقرأ سنة ١٩٥٢، أن مصر الإسلامية اتخذت طابعها وشخصيتها فى العصر الطولونى «٨٦٨/٩٠٤م» بعد أن استقلت عن الخلافة العباسية. وفى عهد خمارويه بن أحمد بن طولون «٨٨٣/٨٩٥م» ازدهرت النهضة الفنية. كان لأبيه قصر بالقرب من القاهرة خصص فيه حجرة تسمى «بيت الذهب»، علقت على جدرانها تماثيل لأهل البيت والقيان والزوجات. تحمل على رءوسها تيجانا من الذهب عليها ثياب مرصعة بالجواهر النفيسة. جاءت هذه القصة فى عدة مراجع نقلا عن «المقريزى» ومما يذكر أن: عبد الرحمن الثالث «٩١٢/٩٦١م» أعظم ملوك الأندلس، أقام تمثالا لزوجته «زهرة» – أحب نسائه إليه. لكن تماثيل خمارويه تدل على حذق الفنانين المصريين وبراعتهم وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة لوح خشبى من تلك المرحلة، به رسم صقر ينقض على فريسته وإلى يمينه ما يشبه الكتابة الكوفية.

من بواكير الرسوم الجدارية المصورة ما ذكره «م. س. ديماند» فى كتابه «الفنون الإسلامية» الذى ترجمته دار المعارف. صور جدارية فى «قصر عميرة» وهو استراحة صغيرة فى صحراء سوريا بنيت سنة ٧١٢ – ميلادية، السقف والجدران مزينة بمناظر الحياة اليومية وأشكال الحيوان والنبات. وفى العراق فى

قصر من القرن التاسع بسامراء، رسوم بجناح الحريم بها راقصات وموسيقيون وحيوانات وطيور بين توريقات نباتية. وفى متحف طهران بإيران توجد من نفس العصر صورة «صياد». يحمل الدرع وطائر الباز ويشد أرنبا إلى سرج جواده. ومن القرن العاشر توجد فى المتحف الإسلامى بالقاهرة رسوم حائطية بها طيور وأشخاص جالسون يحملون كئوسا فى أيديهم وهى من العصر الفاطمى فى القرن العاشر. ومن القرن الثالث عشر ١٢٣٧م توجد روائع «الواسطى». الرسوم الملونة التى يحفل بها كتاب «مقامات الحريرى» الذى يقص مغامرات «ابن هشام» و «السروجى».. رسوم واقعية كبيرة من الحياة الاجتماعية فى المسجد والحقل والصحراء والخان والمكتبة.. أو الاحتفال بالأعياد. دقة فى دراسة الأشخاص مع ثراء فى التعبير. توجد كذلك رسوم قصص «كليلة ودمنة» المترجمة عن بيدبا الفيلسوف فى نفس العصر. رسوم ملونة معبرة تحفل بالنباتات والأشجار والطيور والحيوانات.

الواقع أن العرب حرصوا على تزيين كتب الأدب والدين والتاريخ والصيدلة، بصور تفسر ما تضمنته من حوادث وأبحاث. حاول بعض المستشرقين التفريق بين الشيعة والسنة فى مظاهر الفن الإسلامى خاصة الرسوم الملونة والنحت، ولكن هذا خطأ كبير ينبغى لفت النظر إليه. لأن كلا منهما متفق النظرة للفنون. الصور والتماثيل موجودة من أوائل العصر الإسلامى. حتى أن قصر المشتى الأموى الذى بنى فى صحراء سوريا فيما وراء نهر الأردن فى سنة ٧٤٣/ ٧٤٤م ، واجهته نحت غائر يصور تنويعات من الزخارف والحيوانات والطيور والأشخاص. هذه الواجهة محفوظة الآن فى متحف الدولة ببرلين. وتعتبر أيام الفاطميين فى مصر «٩٦٩/١١٧١م» من أكثر العهود الفنية ازدهاراً. زين الأمراء قصورهم بألواح خشبية تصور حياتهم الاجتماعية فى مجالس الطرب والرقص ومشاهد الصيد والسفر. كثير من تلك اللوحات محفوظة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة. أما تحفة فن النحت الإسلامى فهو تمثال «العقاب» الموجود الآن فى مدينة بيزا بإيطاليا. برونز من العصر الفاطمى. له رأس نسر وجسم أسد وجناحا طائر.

أمثلة الفنون الإسلامية الجميلة والتطبيقية لا يفرغ معينها. سواء تجريدى رياضى أو تشخيصى، على كثرة ما وضع فى الفن الإسلامى من مؤلفات، يكشف

كل يوم عن جديد يحتاج إلى دراسة. مع ذلك لا ينبغي أن نغفل تناول الصور الجدارية الملونة في حمامات القصور أو الحمامات العامة. فالرسم على حيطان الحمامات كان شائعاً منذ عهد الرومان حتى الفتح الإسلامي، ثم تحول تدريجيًا إلى نوع من الرسوم الشعبية. وقد وضع الكوكباني كتاباً عن أهمية صور الحمامات بعنوان: «حقائق التمام في الكلام على ما يتعلق بالحمام». وهو من علماء القرن الثاني عشر. وصف الصور التي يرى أن ترسم في مكان خلع الثياب فقال: صور لطيفة أنيقة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة والعجائب من الأسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة عند الاتكاء. وذكر أن هذه الرسوم تجدد نشاط المستحمين نفسيا وجسميا. «هكذا قال الحكماء». وكانت جدران الحمامات في عهد المماليك تنقش بصور بديعة للطيور والحيوانات وموضوعات الصيد. ويذكر «محمد بن زكريا» في تحليل صور الحمامات أنها تنقسم إلى ثلاثة أنواع تؤثر على ثلاث صفات في الإنسان: النفسية والطبيعية والحيوانية. الصور العاطفية للقوة النفسية، والأشجار والطيور للصفة الطبيعية. ومشاهد الحرب والقتال لشحذ الجانب الحيواني. ويعقب على ذلك بأن الحمام الذى يضم كل هذه الأنواع من الصور هو أفضل الحمامات وأحسنها. ولعل هذا القول الذى اقتبسناه من كتاب «الفن الشعبي الإسلامي» من بواكير المعالجات النقدية في ميدان الفنون التشكيلية. وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة توجد بقايا رسم حائطي سيرجع تاريخه إلى العصر الفاطمي.

صحيح أن معظم إبداع الفنان الإسلامي تجريدي رياضي على شكل حليات وزخارف هندسية، لكنه اقتنص كل الفرص لوضع أشكال الأشخاص والحيوانات والنباتات مع تلك الزخارف المجردة. رسمها بسيطة وبليغة على الأواني الخزفية مناسبة ومكملة للفورم واللون والخامة. هذه الوحدات التشخيصية كانت كثيرة الشبه بالصور الإيضاحية في الكتب الإسلامية العلمية والتي تتناول «الرمل واليازرجة والتنجيم والسحر» والمتحف الإسلامي عامر ببقايا مخطوطات وجدت في «الفسطاط» عليها رسوم لشخصيات خيالية تمزج بين الملامح الإنسانية والحيوانية مع كثير من التحريف. تذكرنا بالرسوم «الهزلية» و «السريالية» و «التعبيرية الاجتماعية الألمانية».

الفنانون الشبان وطلبة الفن في مصر لا يعرفون قليلا أو كثيرا عن رواد وأئمة الفنون التشكيلية الإسلامية، مع أنهم يلمون إلماماً واسعاً بالرواد الأوروبيين خاصة منذ عصر النهضة الذى بدأ سنة ١٣٣٠. يكادون يحفظون على ظهر قلب سيرهم الشخصية وأساليبهم الفنية. وفى اعتقادنا أن رساماً عظيماً مثل: كمال الدين بهزاد «١٤٥٠/ ١٥٢٣م» لا يقل عبقرية عن هؤلاء إن لم يزد درجة. قيل عنه «إن شعرة واحدة من فرشاته كانت قادرة على بعث الحياة فى الجماد». أمتاز تصويره بدقة الأداء والعناية برسوم الأشخاص والواقعية فى الحركات وحيوية التعبير. رسومه كالفسيفساء تشتمل على مناظر متنوعة. تتجلى عاطفته البالغة فى تعبيرات وجوه الأشخاص وإنسانيتها. أما المناظر العامة المحيطة بموضوعات فدقيقة واضحة تنضح بالحياة والحرية. حتى الحيوانات والأحجار. تناول إبداعه موضوعات لم يطرقها أحد من قبل. زاد من قيمتها ابتكاراته اللونية ودرجاتها المتعددة ومهارته وكمال الأداء. تهافت على اقتناء لوحاته عشاق الفن من البلاد المحيطة حتى أن بعض الفنانين قلدوا أسلوبه وتوقيعه سعيا وراء البيع السهل والثمن المرتفع. من أروع أعماله سبع صور فى مخطوط «البستان» - المحفوظ بدار الكتب المصرية وهو من تأليف: سعد الشيرازى. لا تزيد مساحة اللوحات على ٢١ × ٣٠ سم. من بينها صورة «السلطان ميرازيسمر فى قصره».. صوره جالسا فى شرفة مطلة على حديقة مزهرة بينما يتحلق به السمار والندماء يطعمون ويشربون.

من طريف ما يروى عن اهتمام الحكام المسلمين بالفنانين التشكيليين وحرصهم عليهم كثروة قومية، أن الشاه: «إسماعيل» حين خرج للقتال أخفى الرسام «بهزاد» فى إحدى المغارات خوفا على حياته. وكان يشرف على عدد كبير من الفنانين منهم الرسام والخطاط والمذهب. كما درست الرسم على يديه ابنة السلطان.

يطول الحديث عن الفنان الإسلامى. وروائعه التى أبدعها فى عصور كانت فيها أوروبا تغط فى سبات عميق منذ القرن الثامن حتى فجر الرابع عشر. ثم استمر بعد ذلك فى عطائه وإثراء الثقافة العالمية جنبا إلى جنب مع الفنان

الأوروبى في عصر النهضة وما بعده. وفى العصر الحديث يتعلم من تراثه أوربيون كثيرون مثل المجرى: فيكتور فازاريلى «المولود سنة ١٩٠٨م». رائد المدرسة البصرية المبنية على التشكيلات التجريدية المحكمة رياضيا. قلدها بعض فنانى العالم الثالث فى سذاجة، ظنا منهم أنها مجرد وحدات هندسية متشابهة متجاورة. كما تعلم الفرنسى هنرى ماتيس «١٨٦٩/١٩٥٤م» تعبيرات الهدوء والراحة والإحساس إلا من التسطيح والتبسيط وبلاغة التخطيط. فى الإبداع التشخيصى الذى غمر العالم الإسلامى منذ القرن الرابع عشر. الذين يرمون الفنان الإسلامى بأنه ابتعد عن التشخيص إنما يحرمون الأجيال الجديدة من التطلع إلى تراثنا ودراسته. لا نجد فى مناهج كلياتنا الفنية إلا قشور القشور من هذه الكنوز الفنية مع أن التاريخ حافل بأسماء وأعمال الكثيرين من أساطين الرسامين والمصورين الإسلاميين. أورد «ثروت عكاشة» فى موسوعته الفاخرة: «تاريخ الفن» سير بعض هؤلاء الفنانين الذين لا يقل بعضهم عظمة عن عباقرة عصر «الرينسانس». منهم «مولانا حاجى محمد نقاش» أستاذ الفنانين فى عصره، الذى كان يصور بفرشاة الخيال أمورا رائعة وأشكالا بديعة فوق صفحات الزمن.! و «قاسم على» مصور الوجوه وزبدة الفنانين. و «شاه طهماسب» الملك الفنان الذى تتلمذ على يد الرسام «سلطان محمد» معاصر «كمال الدين بهزاد» الذى أسلفنا ذكره. و «صادق بك تركى» الذى رسم بفرشاته الدقيقة آلاف الصور الشخصية الرائعة. وكان شاعرا أيضا. غيرهم وغيرهم ممن يضيق المجال عن حصرهم. فضلا عن الكثيرين من المجهولين الذين لم ترد أسماؤهم فيما بقى من مخطوطات، أو توقيعاتهم على إبداعهم. خاصة فى العصور الأولى حين كان الفن التشكيلى من نحت ورسم ملون، لا يحظى بالتقدير الاجتماعى المناسب ويعتبر مجرد حرفة. كانت هذه حال الفنانين التشكيلين حتى بالنسبة لهؤلاء الذين أبدعوا روائع الفن المصرى القديم والإغريقى من بعده.

بعد هذا العرض السريع الموجز لإبداع «الفنان الإسلامى» لا يوجد ثمة مجال للقول بأنه ابتعد عن التشخيص. بل أنه استخدم أسلوبه «التشخيصى» فى التوعية الدينية وتصوير قصص القرآن الكريم. أكثر من ذلك أنه صور سيدنا محمد

عليه الصلاة والسلام فى مشاهد شتى منها المعراج وصعوده إلى السماء فى صحبة سيدنا جبريل وحشد من الملائكة. يقول «بشر فارس» إن ثمة صورة للنبى «صلى الله عليه وسلم» فى وجه الورقة الثانية من مخطوطة كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى المحفوظة فى دار الكتب المصرية. نسخت من أجل: بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصلى «١٢١٥/١٢٦٢م». وقد أورد ثروت عكاشة هذه الصورة فى مؤلفه المذكور، وذكر أن «التصوير الدينى» فى الإسلام استهدف القصص المتصلة بالشخصيات المقدسة والمواعظ والعبر التى شاعت فى كتب الصوفية والتخويف بالنار والترغيب فى الجنة والحض على طاعة الله. كما أن للتصوير الدينى الإسلامى مدارس واتجاهات منها: «الأبلخانات» و«التيموريون» و«الصفويون» و «المدرسة التركية والعثمانية».

هكذا اتخذت الحضارة العربية الإسلامية مظهرها فى ميدان الفنون الجميلة من نحت ورسم ملون. الوجه الجميل للفتوحات العسكرية والعلمية. وإذا كنا حقا نتطلع إلى حركة تشكيلية محلية ذات طابع عالمى، ينبغى لمناهج كلياتنا أن توازن بين دراسة الفنون الأوروبية الأمريكية وفنون التراث المحلى، حتى لا ننتقص من قيمته بأحاديثنا غير الدقيقة عن التجريد والتشخيص..

نافذة على العالم الإسلامى

تختلف فنون العصر الإسلامى عما عداها من فنون، بالتكامل بين القيم الروحية والمادية، لم يكن هناك فن للدين وآخر للدنيا، بل فن واحد للحياة بشقيها، فقد نزل القرآن الكريم على الناس ليهديهم إلى طريق الفلاح فى الدنيا والآخرة يزكى أنفسهم وينظم حياتهم على الأرض.

نقصد الفنون التى سادت الأمة الإسلامية حين كانت وحدة لا تصدعها تدخلات أجنبية، تمتد ربوعها من أسبانيا الأندلس غربا، إلى حدود الصين شرقا. كانت «ديار الإسلام» يتنقل فيها المسلمون كيفما شاءوا. يتخذون من كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام منهجاً وطريقاً فى كل جوانب الحياة حتى أدق – التفاصيل. كيف يأكلون ويشربون ويغتسلون ويلقون بعضهم بعضا بالبشاشة والكرم والترحاب. تبلورت من خلال ذلك مجموعة من القيم والمعايير انسحبت على الحياة الاجتماعية فى كل المستويات. من هنا أنبثق الفن الإسلامى ذو طابع خاص مشترك مهما اختلف تراث البيئة من شعب لآخر، إذ أن تلك المفاهيم والقيم المستقاة من الكتاب الكريم والسنة، تضفى على الإبداع الفنى الإقليمى طابعاً إسلامياً مهما تغيرت التفاصيل. مما أسفر عن روائع الرسم والتلوين والزخرفة والنحت، وأدوات الحياة اليومية من علب وصناديق ومصابيح ومنسوجات وسجاجيد ومقاعد.. الخ.

يخطئ بعض الباحثين الأوروبيين ومن يفكرون بعقليتهم، حين يزنون الفنون الإسلامية بالمعايير الغربية، فكل ثقافة – كما يقول زكى نجيب محمود – ينبغى أن تقاس بمعاييرها وليس بمعايير ثقافة غيرها. فهم يستعينون بقيم ذات أصول إغريقية رومانية، الفن بالنسبة لها هو الطبيعة ومدى قرب الفنان منها أو بعده عنها، أما محك الاختبار فهو الشكل الأسبانى ومدى إتقان الفنان محاكاة الطبيعة.

فى منظومة المبادئ والمعايير الإسلامية، لا يتخذ الفن التشخيصى الأهمية الأولى كما هو الحال عند الغرب، بل يأتى فى آخر القائمة من حيث التقييم،

استبعدوه من الشعائر الدينية فخرج من محور الحضارة الإسلامية ولم يسمح به إلا في مجالات محدودة للغاية. مشروطة بعدم المساس بالشخصيات المقدسة، أو محاولة تقليد صنعة الخالق سبحانه. هكذا لم يعد للفن التشخيصي دور يلعبه في الحياة الروحية للمسلمين فإذا أقدم الرسامون والملونون على تصوير الطبيعة، كان عليهم تحريفها حتى يبدو زيفها بما لا يتطرق إليه الشك. وتعتبر المنمنمات الفارسية الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة في عالم الفن الإسلامي، الذى سادته منظومة القوانين والمبادئ التى أشرنا إليها لتضفى عليه ما يعرف بالطابع الإسلامي، الذى تفخر متاحف الدنيا باقتناء تحفة من روائعه.

لقد خلت المساجد والجوامع من صور الأشخاص، التى تعتبر في منتهى الأهمية والحيوية بالنسبة للثقافة المسيحية والغربية بوجه عام. الأمر الذى أدى إلى نمو وازدهار إمكانات ومعايير فنية جديدة. فغياب الصور عن حرم المسجد أسفر فراغا يقابل الصمت، في تكامل يؤكد وحدة الإحساس والمشاعر. وهو ما يسميه مؤرخو الفن «صفاء العمارة الإسلامية». فالصور المجسمة تشع بالضرورة إيحاءات ذاتية. بينما يفسح غيابها الطريق إلى الموضوعية والسمات اللاشخصية للفن الإسلامي. وهى معالم واضحة في العمارة الإسلامية، والزخارف المستمدة من الأشكال المجردة وكلاهما مؤسس على نوع معين من الهندسة، يستبعد أى تجويد من ناحية الفنان، مع الاحتفاظ بخصوبة الإبداع والابتكار. أدت هذه الهندسة ذات الأصول الفيثاغورثية إلى توافق يذكرنا بالموسيقى الكونية لحركة الكواكب والنجوم. وليس من قبيل الصدفة أن جميع المعماريين - المسلمين الذين وصلت أسماؤهم إلينا، كانوا من الفلكيين وعلماء الرياضيات والأدباء والشعراء والموسيقيين لم يكن الإبداع الفنى الفردى مغريا لخيال المعمار المسلم. كانت تشوقه وتنعش روحه وحدانية الخالق سبحانه وعظمته. تنطبق تلك المفاهيم على أصغر المصنوعات الفنية، لا فرق بين العلبة الخشبية الصغيرة، وقبة الجامع الهائلة. لم يعمد الحرفى إلى تجسيد خياله وهو يصنع الأشياء بيديه، بل كانت المفاهيم التى أشرنا إليها، والتقاليد والمواصفات التراثية توضع في المقام الأول.

في هذا الإطار تكون العمارة هى أم الفنون في العالم الإسلامي. فهى تبنى بيوت الله، وملتقى العديد من الفنون. إلا أن هناك ما هو أكثر منها نبلا وهو فن

الخط والكتابة، التي تستمد مكانتها وسمو منزلتها من كونها تحمل القرآن الكريم، الذى تتجلى آياته المقدسة باللغة العربية، ولا يمكن لشىء أن يحل محلها. فطبيعة كلماتها تتضمن قدسية تنسحب على الصوت حين يرتل المصحف الشريف. هكذا شاعت الروح العربية فى كل بقاع العالم الإسلامى. تخاطب المسلمين في كل مكان باللغة الأم وقرءوا بها القرآن. باركت آياته حياتهم اليومية وترددت كلمات الله فى أنحاء البيئة مكتوبة ومنطوقة. فى المسجد والمنزل ومكان العمل، تضئ الجدران بآيات مخطوطة أو منحوتة.

ثمة ألفة قائمة بين المسلم المثقف وبين الكتابة العربية. ألفة توقظ فى نفسه حساسية نحو تفاعلات الخطوط المجردة - أى اختلاف ما تسفر عنه من أشكال بتغاير العلاقة فيما بينها. تفاعلات إيقاعية وهندسية في نفس الوقت. ويمكننا أن نحس نبض الفن الإسلامى لو أننا درسنا الخط العربى وتنويعاته الثرية وأساليبه المختلفة. ومن المعروف أن الخطاطين العرب المرموقين الذين احتفظ لنا التاريخ بأسمائهم، كانوا من أئمة المتصوفين. ويروى عن أحد كبارهم أنه قال إنه يرى الله سبحانه، وهو يخط حرف الهاء فى كلمة «هو». لكن.. بالرغم من أن الكتابة العربية هى أكثر الفنون الإسلامية نبلا وأكثرها شيوعا بين الناس، تبقى العمارة فى موضع الصدارة، وميدانا تلتقى فى ساحته العديد من الأنشطة الفنية، كالبناء والنجارة والنحت فى الجص والحجر، والشمسيات والقمريات وهى النوافذ ذات الزجاج الملون المعشق بالجص، وكسوة الحوائط بالفسيفساء وترابيع الخزف. أما النحت فى الخشب وتلوينه فيرتبطان أحيانا بفن العمارة، بينما تكاد الكتابة العربية أن تكون شريكا دائما، بعد أن تتخذ هيئة صرحية.

قد يرى الأوروبيون أن الفنون المرتبطة بالعمارة فنون زخرفية أقل أهمية ومحدودة الإبداع. إلا أنها فى العالم الإسلامى تحتل مكانة الفن التشخيصى فى أى مكان آخر. يعوضون بها غياب الصور والتماثيل عن منشآتهم المعمارية. كما أنها تقوم بوظيفة جد مختلفة. فعن طريقها يرفعون من شأن الخامات المتواضعة، ويضفون عليها نبلا ومسحة روحية تضعها فى منزلة رفيعة من الانتظام السلس الشفاف والاهتزازات الضوئية المثيرة. تتجلى هذه الصفات التى

استحدثها الفنان المسلم فيما يعرف بالغضار الذهبى، الذى ابتكره خزافو «سامراء» – عاصمة العباسيين الجديدة – حين حولوا صلصال الأوانى الفخارية الرخيص بالبريق المعدنى، إلى ما يشبه النحاس والذهب والفضة كما أبدعوا أنواعا من النظم الزخرفية تسمى التوريقات والتفريعات، تعتمد على تصميمات رياضية لعناصر أوراق النبات وفروعه، فى تعبير رهيف عن خلود الروح وفناء المادة. وقد تبين المؤرخ الأمريكى «ارنست جروب» هذه المضامين، إبان عمله فى متحف المترو بوليتان بنيويورك سنة ١٩٧١ أمينا لجناح الفن الإسلامى.

لا ترجع موضوعية الفن الإسلامى إلى أسسه العلمية فحسب، بل إلى حرصه أيضا على البعد عن أى شبهة للإيحاء بما يخالف الحقيقة. فالحجر بين يدى النحات المسلم يبقى حجرا، ولا يتحول أبدا إلى محاكاة الأجسام الحية. قد تتخذ بعض الأعمال الخزفية الصرحية هيئة حيوانية، كما هو الحال فيما تركه لنا العصر السلجوقى، إلا أن تلك الأشكال، قد تم اختزالها إلى أقصى حد، حتى أمست وكأنها شارة أو شعار، نكاد لا نتبين فحواها من شدة ما بها من تحريف وتحوير، أما زخارف التوريق والتفريع النباتية التى أشرنا إليها. فتمضى تصميماتها من خلال منطقها الزخرفى الذاتى، مبتعدة تماما عن محاكاة الطبيعة.

يطلق الغربيون على هذا النوع من الزخارف اصطلاح «أرابيسك». قد يقترب فيها الفنان من الشكل الطبيعى أحيانا، كما نلاحظ فيما تركه العثمانيون والمغوليون من أثار. لكنه ظل ملتزما بمعايير القالب الزخرفى ذى البعدين. وينسحب هذا المصطلح «أرابيسك» على الأشكال الزخرفية الهندسية المطلقة. كالحليات المعمارية التى تتخذ شكل الوردة، حين يتقاطع محيط عدة دوائر متساوية بحسابات دقيقة فتسفر عن شكل يتسم بالكمال والفتنة، كما يمكن دمج الزخارف بأنواعها مع الكلمات المخطوطة. أو الجمع بين التصميمات الهندسية والنباتية، لتظفر بنغم إيقاعى متبلور غاية فى الكمال والجمال.

حين تضاف الزخارف للعمارة الإسلامية، تصبح كأنها رداء فاخر يكسو جدرانها، تتحول بدونه إلى أشكال بسيطة ساكنة كالمكعب والكرة والشكل

البيضى. وهى تتحلى – وخاصة المساجد – بصفتين رئيسيتين: الأولى هى البساطة والرصانة والوقار. والثانية هى ثراء الزخرف وسخائه. قد تختلف المساجد فى تفاصيل عمارتها باختلاف البيئة الاثنوجرافية – أى التراث الفنى المحلى. لكنها تتفق جميعا فى التصميم الأساسى الذى لا تغيير له ولا تبديل.

إذا كانت العمارة فى العصر الإسلامى تستقطب العديد من الفنون الأخرى، فهناك من الروائع ما يقع تحت مسمى «الفنون الصغرى». وهو اصطلاح يشير عادة إلى الحرف اليدوية التى تنتج أشياء الاستخدام اليومى. ولا ينبغى أن يخفض هذا التعريف من شأن تلك الروائع، لأنها تحمل صفات على قدر كبير من القيمة الفنية. فقد نجد فى علبة خشبية صغيرة من الجمال والجلال ما نلقاه فى قبة حجرية هائلة. والمقصود هنا هو الأشياء المتداولة فى قصور الخلفاء والولاة والسادة. إذ تكون عادة من صنع أمهر الحرفيين فى زمانهم وأشهرهم. لا تكمن القيمة هنا فى ثراء الخامة لأن الهدف هو الوصول إلى أرفع المستويات بأيسر الطرق وأبسط الأدوات وأكثر الخامات تواضعا، مصداقا لقول الرسول عليه الصلاة والسلام: «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه». هكذا أسفر إيمان الحرفى المسلم عن تحف تحمل مضمونا روحانيا، قد يشع من كأس من الصلصال تكتسى بالغضار الذهبى الذى أسلفنا ذكره. يؤثر هذا المضمون على حركات من يتناول الكأس فيجعل لها شكلا ومعنى. فالكأس حين تتلألأ ببريق الذهب والفضة توحى بالنبل، وتطيل متعة النكهة المؤقتة للمشروب، بينما يبقى جمالها بعد فراغها متشحا بالبهاء فى عين الناظرين.

القرآن الكريم هو الكتاب الذى يحمل كلمات الخالق سبحانه وتعالى، وهو الذى قامت به الحضارة الإسلامية، ليس من المستغرب بعد ذلك أن تزدهر فنون الكتاب وصناعته وأن تظفر بعناية خاصة من الفن الإسلامى. لقد عرفنا الأهمية القصوى للكتابة العربية وفنون الخط، وجاء دور الحديث عن الكتاب الذى يحمل بداية ظهور الفن التشخيصى فى الرسم والتلوين فى الفن الإسلامى مع ظهور الكتاب. بدأ الفن التشخيصى حينذاك على هيئة منمنمات – أى لوحات

صغيرة المساحة دقيقة الأداء. في قالب صور إيضاحية لدواوين الشعر والكتب الأدبية والعلمية. ونلاحظ في تلك المنمنمات الوشائج الأسلوبية الحميمة بين النص المكتوب والصورة أو المنمنمة. كلاهما يستند في إبداعه على الخطوط. ولم يبذل الرسامون أدنى جهد في إبراز المنظور الهندسي لعناصر التكوين وابتعدوا عن التظليل والتحجيم، حتى لا تكون ثمة شبهة في محاكاة الطبيعة. وليس من قبيل المصادفة أن جميع رسامي المنمنمات الذين وصلتنا سيرة حياتهم، كانوا خطاطين في المقام الأول. لكن ينبغي ألا يغيب عن بالنا أن المنمنمات الإسلامية كانت فنا للخاصة وليست متداولة بين العامة. كما كانت بعيدة تماما عن الموضوعات الدينية. ومحفوظة على الدوام بين صفحات الكتب في خزائن الملوك والأمراء والعلماء والأدباء.

هناك فن آخر على جانب كبير من الأهمية، بالرغم من تصنيفه ضمن الفنون الصغرى وهو فن النسيج مع أن الملابس في العصر الإسلامي كانت تلعب دورا في حياة المسلمين لا يقل عن دور العمارة - كما يقول المؤرخ الإنجليزي «تيتوس بير كارت» في مقدمة كتالوج مهرجان الفن الإسلامي الذى أقيم في لندن سنة ١٩٧٦. والمقارنة بين أهمية العمارة وأهمية النسيج في الحضارة الإسلامية، لها ما يبررها ولا ينطوى على أى تعسف. فحيثما ارتفعت العمائر توفرت البيئة الضرورية لحياة الأهلين. كما أن لها دوراً بطريقة أو بأخرى في تشكيل الإنسان نفسه، ويرى السيكولوجيون أنها عامل أساسي في التأثير على سلوك معظم الناس. والملابس التقليدية التى كان يرتديها المسلمون، اتسمت بالاعتدال والوقار والرصانة والهيبة. كانت تجمع بين البساطة الصوفية. والفخامة والجلال. والمقصود هنا بطبيعة الحال هى ملابس الرجال، التى كادت أن تكون زيا موحدا، وليس أثواب النساء.

ينبغي أن نضع في الاعتبار أن الحديث عن الملابس في العصر الإسلامي، دون الإشارة إلى البيئة المحيطة والجذور التاريخية قد يؤدى إلى الغموض. فالملابس الحضارية التى ارتداها المسلمون أهل المدن ليست سوى حلقة في سلسلة. تعود إلى شعب يحيا في الهواء الطلق والأرض المنبسطة. فتقاليد القبائل

الرحل قد لعبت دوراً مرموقاً في الحضارة الإسلامية يتراوح بين التكامل والتناقض، مع الدور الذى تلعبه الشعوب المستقرة فى المدن. صحيح أن أهل البداوة، ليس لديهم الكثير مما يعلمونه لأهل المدن من الفنون والحرف، إلا أن لديهم من القيم والمدركات ما ينطوى على النيل والعظمة، والكثير من المفاهيم الجوهرية، كالإحساس المرهف بالشكل الذى يجمع بين البساطة والقوة. وإذا أستقرأنا أحداث التاريخ لوجدنا أن إغارات البدو على الشعوب المدنية ذات الثقافة المستقرة، تتمخض عن انهيار الفنون المحلية لتفسح المجال للتجديد، وتصبح أكثر مباشرة وواقعية.. وأشد كثافة وأغور عمقاً.

لا شك أن السجاد ذا العقد فن بدوى أصيل، ابتكرته الجوالة في وسط آسيا الصغرى آلاف السنين. ومضت توزع أسرار صناعته على الشعوب التى تصادفها أثناء الترحال بحثاً عن المراعى وهو من أوضح الأمثلة على الإسهام البدوى فى الثقافة الإسلامية. تطور هذا الفن ونما نتيجة للتفاعل بين قطبى العالم الإسلامى وهما: أهل المدن المستقرون. وأهل الخيام من القبائل البدوية الدائمة السفر. فالبدو متيمون بالإيقاع لأنه يؤكد لهم الحاضر على الدوام، ويعشقون الأرض المفتوحة والمساحات اللانهائية. بينما يميل أهل المدن إلى الأماكن المحدودة ذات المركز والإطار، ويفضلون الأنغام الممتدة على ما يقتبسونه من الحضر من أشكال ويختزلونها إلى حد الرمز والإشارة. أما الشعوب المستقرة فتنمى العناصر التى تأخذها عن البدو، وتثريها بالمزيد من الطبيعة. هكذا نرى أن الكثير من مظاهر الحضارة الإسلامية، حصيلة للتفاعل بين هذين القطبين وما جرى بينهما من مقايضة وتبادل وأخذ وعطاء: بين البدوى المرتحل والمدنى المستقر. تفاعل حى متوازن بين المدينة والصحراء.. والاستقرار والحركة.. والتأمل والنضال.

.. لكى نكتشف طبيعة الفن الإسلامى ونفسرها، لابد أن نتعرف على أنواع الأنشطة من خلال فهمنا للعقلية الإسلامية فى ذلك العصر. إذ لا ينبغى أن نقيم ثقافة ما فى عصر معين بمعايير ثقافة غيرها - كما سبقت الإشارة - بالطبع توجد زوايا مختلفة لتفسير الفن الإسلامى. كأن نتناول أساليبه المتعددة والتغيرات

الناجمة عن تأثره بالبيئات العرقية التـي انبثـق فيـها. إلا أن تنـوع الأسـاليب لم يخرج بالفن الإسلامى فى جميع الأحوال عن منظومة المفاهيم والمدركات والمعايـير التى عرضنا لها فى مطلع الحديث. ونعود فنكرر أن فن الكتابة والخط، هو مـهد الشفرة فى الفن الإسلامى ومكمـن فكرتـه الأساسـية. كما أن العمـارة والزخرفـة، تجمعـهما علاقـة ترتكـز علـى مبـادئ هندسـية واحـدة. هـذان همـا وجـها الفـن الإسلامى، اللذان لا نظير لهما فى أى حضارة سابقة – ودعنا مـن اعتقـاد بعـض المؤرخين الغربيين بـأن الأشـكال الفنيـة الإسـلامية يمكـن إرجاعـها إلى تأثـيرات أجنبية. ولكن عدم وجود نظير للفنون الإسـلامية فـى الحضـارة السـابقة عليـها، لا ينفى الاحترام الكامل للنظرة التاريخيـة التـى تلقـى الضـوء علـى ظـاهرة الفـن الإسلامى. وتساعدنا على فهمه وإدراك خفايـاه بـأن تبـين الطريـق التـى سـلكها لتحويل تراث الحضارة السـابقة. وتلفـت النظـر إلى مواطـن الاختيـار فـى خضـم الأشكال المتعددة: ما هضمه منها وما رفضه ونبذه.

.. لكن هذه النظرة التاريخية إلى الفن الإسلامى تحمل فـى طياتـها، ميـلاً إلى المبالغة فى الدور الذى لعبته المؤثرات الأجنبية، فى كل مراحلـه. بينمـا لم تكـن التأثيرات واضحة ملحوظة وقويـة، إلا فـى البدايـات الفنيـة المبكـرة فـى العصـر الأموى. فالتوازن الذى تحقق بين وسائل الخبرة الفنية، لم يطرأ عليـه أى تغيـير طوال العصر. فقد نشأ هذا التوازن من مبدأ الحقيقة الواحدة، مما أدى إلى تجنـب وسائل تعبيرية معينة وتبنى أخرى. الأمر الذى يفسر ما يتصف به الإبداع الفنـى الإسلامى من الثراء حينا.. والتقشف أحياناً.

ينابيع الفن الإسلامى

كلما أطل الهلال الوليد من الأفق البعيد فى عشية رمضان أو أية مناسبة دينية، أطلت معه ذكريات نعتز بها ونحرص عليها كما نحرص على مقل العيون. فالتراث الإسلامى لا يخص المسلمين وحدهم بل يلف بعباءته العالم أجمع إضافة أجدادنا إلى تراثنا القديم - المصرى والرومانى واليونانى والقبطى - توارثناه على هيئة سلوك عام وعادات وتقاليد ومأثورات وحكم وقصص وحكايات شعبية ومصنوعات تطبيقية ورسوم وزخارف ومنحوتات وأساليب معمارية، تعكس قيما استطيقية وجمالية تحمل شخصية المكان والإنسان. أثبتت صلابتها وجدرانها حين دخلت امتحان الزمن.

لم تكن لدى العرب نهضة فنية قبل أن يخرجوا من شبه الجزيرة فاتحين نصف العالم المعروف آنذاك. لكنهم تبنوا الفنون الجميلة والتطبيقية والحرف اليدوية والتكنولوجية فى كل مكان حلوا به. فى سوريا والعراق ومصر وإيران. وما كاد الأمويون ينقلون عاصمة الإمبراطورية الوليدة إلى دمشق (٦١١/٧٤٩م) حتى جلبوا الخامات واستقدموا الصناع المهرة من مختلف الولايات لبناء المساجد وتشييد المدن الجديدة.

مهندس إيرانى هو الذى أشرف على إقامة مسجد دمشق بسواعد العمال السوريين، وتكمل الفنيون البيزنطيون بتجميله بالفسيفساء. وكم نزح العمال المصريون لتعمير بيت المقدس ودمشق ومكة - كما يفعلون اليوم فى الدول العربية ثم تسلم العباسيون الحكم «٧٥٠ ١٢٥٨م» فنهجوا نفس السبيل واستعانوا بالعمال المهرة والفنانين من جميع أنحاء البلاد المترامية الأطراف.

كان الفن الإسلامى فى دور الطفولة والتكوين والتبلور حتى نهاية الدولة الأموية وغنى عن القول أنه لا توجد فواصل كحد السكين بين العصور التاريخية. غير أن الثابت أن الإضافات التى يعتبرها المؤرخون والنقاد وعلماء الجمال معالم كبرى فى تاريخ الفنون الجميلة والتطبيقية والحرف اليدوية، إنما أنجزت بعد أن

تسلم العباسيون الخلافة، بدءوا بتخطيط مدينة بغداد أولى الحواضر الإسلامية الجديدة عام ٧٦٢م. وفى ٨٣٦م شيدوا العاصمة الثانية: سر من رأى فكانت اسما على مسمى. فيها اكتشف الخزافون «البريق المعدنى» أو «الغضار المذهب» فرفعوا من شأن الصلصال وحولوه إلى ما يشبه الذهب والفضة والنحاس. وابتكر الرسامون الوحدة الزخرفية «اللانهائية» التى أجمع الباحثون على أنها تجسيد للفكر الإسلامى ونظير تشكيلى للعقيدة..

لذلك نرجح الرأى القائل بأن «الفن الإسلامى» ولد فى المدينة المنورة فى عهد عثمان بن عفان ونما فى المشرق والمغرب ما بين إيران والشام ومصر وشمال أفريقيا وترعرع وكشف عن بهائه فى أواخر العصر الأموى بالشام فى «واجهة قصر المشتى» المحفوظة فى «متحف برلين الشرقية». ثم استوى عوده واكتملت صورته فى النصف الثانى من القرن الثامن الميلادى.

يتمثل بعض التراث الإسلامى التشكيلى فى المشغولات والأعمال الفنية والتطبيقية والحرفية التى بقيت عبر القرون. كالأوانى الخزفية والزجاجية والمعدنية والعلب الخشبية المطعمة والسواتر المؤلفة من الخشب المخروط والمنسوجات والمخطوطات المرسومة والملونة والمصابيح والمشكارات والقناديل وأدوات.. وما إلى ذلك. تحف تحمل رسالة الفنان المسلم والحرفى فى الإبداع الجمالى والفكرى والتكنولوجى.. كنوز نعثر فيها على إمارات الأصالة والشخصية المحلية وجذور الوحدة الوجدانية بين الشعوب العربية وأسرار العالمية. نلتقى فى المشغولات المبكرة بالوحدات الزخرفية الإسلامية التى استمدت بدايتها الشكلية الأولى من الثقافات السابقة. من بينها زخارف مسيحية انفق رهبان الأديرة أعمارهم فى تجويدها وتطويرها وابتكار تشكيلاتها. تثير فينا أحاسيس الجمال تارة والاستقرار تارة.. والنضارة والطراوة تارة ثالثة. وصل الفنان المسلم بتلك الزخارف إلى قمتها وضمنها معانى دينية وأضفى عليها تجرده وخلوص جهده لوجه الله. أدرك الأوروبيون قيمة هذا التراث فطاف تجارهم بمنازلنا فى مطلع القرن يبادلون من يقتنى بعض التحف بسلع أوروبية حديثة خزفية أو معدنية أو منسوجة. لم يقتصر تهريب التراث الإسلامى على نشاط هؤلاء المتجولين بل أمتد إلى عواصم المحافظات المصرية على شكل أسواق خاصة لبيع «الأنتيكات».

اختلفت مصادر الفن الإسلامى بـاختلاف البيئـات الثقافيـة التـى اتصـل بـها وكانت فى البداية «بيزنطيـة» و «ساسانية»- كما يلاحـظ فـى فسيفسـاء قبـة الصخرة فى بيت المقدس «٦٩١-٦٩٢م» وواجـهة «قصر المشـتى» التـى أشـرنا إليها ومرجعها إلى القـرن الثامن. والصـور الجدارية «الفريسكو» فـى قصير عمرة سنة ٧١٢ ميلاديـة. والفـن الساسانى الذى ازدهـر طوال أربعـة قـرون «٢٢٦-٦٣٧م» وجدت أثاره فى إيران والعراق بقرب من بغداد. زخارف محفورة فى الجص لها أصول آشورية شبيهة بالأزهار متسمة بالتماثل والتكرار. وحداتـها مراوح نخيلية كاملة ومنقسمة أو على شكل قلوب أو مفصصة الحواف فـى شـريط طويل. يرى الباحثون أن هذا النمط الزخرفى تكمـن فيـه الجـذور البعيـدة لوحـدة «التوريق» اللانهائية التى تحلى بها كل من «قصر المشتى» ومسـجد القـيروان ، إن الفنان المسلم كان يقتبس هذه الزخرفة فى البداية بلا أدنى تغيـير. أدى تأثـير الفن الإسلامى بالثقافات المحلية إلى اختلاف طابعها فى الشرق عنه فـى الغـرب بل فى أجزاء صغيرة من المناطق الشرقية أو الغربية. يقول م. س. ديماند إن الفـن الإسلامى تأثر بالإيرانيين والترك الرحل فـى شـرق إيـران ووسـط آسيا فاكتسـب عناصر وأساليب زخرفية جديدة لم تكـن معروفـة للمسـيحيين الشـرقيين أو للفـن الساسانى. كالحفر المـائل أو المشـطوف علـى الجـص والحجـر والخشـب. كذلـك التفريعـات الهندسـية ذات الأوراق المسـتديرة فـى العصـر العباسـى. لكـن تلـك التأثيرات لم تعق سيادة الطابع الإسلامى والشخصية الجديدة التى اكتسبها الفن. فإذا كان المسجد فى الهند - كما يذكر مانويل جوميث مورينو - لا يتشابه فـى شئ مع المسجد فى أسبانيا أو سوريا أو القاهرة، وكان من المستحيل العثور على عنصر مشترك بينها جميعا، فهناك أسـاس واحـد للحساسـية الاجتماعيـة يطبـع هذه المساجد جميعا، فنظام النسب يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الأفقى فى خط مستقيم فى شكل يتسق مع نظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى. أمـا غابـة الأعمدة المتراصة فى إيقاع وامتداد تحـت سـقف مسطح؛ فتعبـير معمـارى يشـبه جماعة المصلين تحت السماء المهيبة.

لكى يصل الفنان المسلم إلى التعبير عن المضمون الروحى للعقيدة فى شكل «قيم بصرية» كان عليه أن يتمكن من الرياضيات كأسـلوب لتحقيـق الهـدف. أم يبـدع

فنا للفن لم يكن فنه «معالجات تشكيلية». أبدع زخارف الرقش والتوريق مستهدفا المضمون والفكرة. ولعل «م. ج. برونوفسكى» من أكثر الباحثين دقة فى الزخارف الإسلامية أفرد لها صفحات فى كتابه «ارتقاء الإنسان». شرح ببساطة كيف استخدم الفنان عبقريته الرياضية فى تصميم زخارف «التوريق».وتساءل بلسان غير العارفين وهل أنفق أساتذة الرياضيات العرب القدامى أوقاتهم فى هذا النوع من الألعاب؟ ثم بادر بالإجابة: لكنها أى الزخرفة ليست لعبة. إنها تضعنا وجها لوجه أمام شيء يصعب تذكره هو أننا نعيش فى «حيز» من نوع خاص منبسط. أملس.. ذى - أبعاد ثلاثة.. وله خصائص لا يمكن الخروج عليها!!.

هكذا أوضح «برونوفسكى» عمق الفكر والفلسفة التى لخصهما الفنان المسلم فى شريط واحد من تلك «التوريقات» أراد أن يذكر بالقوى العليا التى تحكم حياتنا. يشير إلى «محدودية» الحياة الدنيا و «لا نهائية» الآخرة. لذلك اهتز العالم للرقش العربى والتوريقات ومازال يدرسها كما فى هذا الكتاب.

لم يمض قرن واحد علي رحيل الرسول عليه الصلاة والسلام حتى تلاحقت الانتصارات وامتد الفتح الإسلامى إلى فلسطين والعراق وسوريا «٦٣٦م» وبين النهرين «٦٣٧م».. ومصر «٦٣٩م». وما كادوا يهزمون فارس حتى استداروا إلى تركستان وجزء من البنجاب ومن ثم شمال أفريقيا وأسبانيا. أصبح كل ذلك عالما موحدا فى قبضة الثقافة الإسلامية. لذلك جاء الفن الإسلامى شكلا حضاريا تضافرت على صهره ظروف تاريخية من خلال هزيمة العالم القديم والوحدة السريعة القسرية لكل تلك البطاح متباينة الثقافة. تحدد بناؤه ونموه سياسيا منذ البداية بصرف النظر عن العوامل الجغرافية والاجتماعية. لذلك تنسب مراحله إلى الأسرات الحاكمة للإمبراطورية كلها أو لجزء منها. الأمر الذى يفسر الطبيعة المعقدة للفن الإسلامى لأنه يضرب بجذوره متشعبة فى فنون العالم القديم وتقاليدها فى مختلف البلدان. وربما كان العنصر العربى الوحيد والمستمر فى هذا «الكيان» هو الرسالة الروحية للإسلام ولغة القرآن الكريم وشكل الحرف العربى.. مما أدى إلى تنويعات لا نهائية سن الزخارف ونظام كامل من التجريد

الخطى. ولقد أشار «أرنست جروب» فى كتابه عالم الإسلام إلى المعارف الرياضية والفلكية التى ورثها العرب عن الرومان وكيف استخدموا المبادئ الهندسية فى فنونهم مع حاستهم الفطرية نحو الإيقاع الذى ميز أشعارهم وموسيقاهم. ويعزو الطابع التجريدى إلى تأثير العنصر التركى ، تبنته شعوب وسط آسيا وجميع الثقافات المجاورة خلال رحلاتهم الطويلة من قلب القارة إلى مصر. كما ترجع إليهم تصميمات تشخيصية وغير تشخيصية وأنماط تصويرية لا يخطئ الخبراء اكتشاف تأثيراتها على الفن الإسلامى. ساعد على تأكيد هذا التأثير أن الأتراك حكموا معظم العالم الإسلامى ابتداء من القرن العاشر حتى القرن التاسع عشر. طبعوا الفن الإسلامى من خلال هذه القرون بأفكارهم وذوقهم وتقاليدهم.

أما الفرس فيتبدى أثرهم فى الموقف الغنائى الشاعرى والاتجاهات الميتافيزيقية التى تهيم فى دنيا التجارب العاطفية والدينية وتفضى إلى نمط مميز عن الصوفية. ولعل أعظم أساليب الرسم الملون ازدهارًا هى التى ظهرت فى إيران فى إطار من الأدب الفارسى حيث أبدعوا روائع تمثيلية وتشخيصية وصورا تجريدية شاعرية فى توصيف الطبيعة ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتى لا تضاهيها رسوم أخرى فى الفن الإسلامى . انسحب هذا الموقف الخيالى الشاعرى الحالم على فن العمارة فكساها بأنماط زخرفية تذيب فى غلائلها الطبيعة المعمارية بما فيها من أحجار ثقيلة الوزن شديدة الضغط. تختلط كل العناصر المعمارية للتحول إلى عالم من الخيال السابح.

تظهر وتختفى تأثيرات الثقافات القديمة على الفن الإسلامى. تتضح أحيانا حتى نتمكن من عزلها وتحديدها. وتندمج أحيانا أخرى وتوغل فى الغموض. لكن الذى لاشك فيه أن كل إقليم فى أنحاء الإمبراطورية ساهم بقسط فى الملامح والتقاليد الفنية ليشكل مع باقى الإمبراطورية وحدة دينية وجغرافية غير مسبوقة فى التاريخ إلا بشكل أقل قوة أيام الإمبراطورية الرومانية.

ساعد على هذه الوحدة فى اعتقادنا - ما يسميه «جمال حمدان» السيولة السياسية فى كتابه «شخصية مصر» حيث يقول فى الجزء الثانى:

«الإمبراطورية الإسلامية العربية» أساسًا إمبراطورية تحريرية كما قد نقول، بل وسرعان ما هاجرت نواة السلطة السياسية فيها من موطنها الأصلى وتنقلت بحرية بين أقاليم الدولة المختلفة كما لو كانت تؤلف بينها «كومونولث» وفى ظل هذا الوضع الخاص جدا، كانت الأقاليم تخضع لبعضها البعض بالتناوب وعلى التعاقب بلا عقد أو صراعات.

هكذا احتفظ كل إقليم فى العصور الإسلامية بملامحه الشخصية وذاتيته الثقافية الفنية فى الإطار العام للفلسفة الإسلامية. فالفن الإسلامى ليس تركيبا بسيطا لفنون الولايات لكنه اندماج وتفاعل وانصهار يضفى طابعاً متفردا على كل إبداع ينتسب إلى الفنون الإسلامية.

من كنوز الفن الإسلامى

نتكلم كثيرا عن التراث الإسلامي في المعارض والندوات والمحاضرات وقاعات الدرس، مفترضين أننا جميعا عارفون ومتفقون على مواصفات هذا التراث فى كل من فنون: العمارة والخزف والرسم والمعادن والسجاد وغيرها من الإبداع الذى أسفرت عنه «الثقافة الإسلامية». نكتفى عادة بالجوانب التاريخية وتفاصيل الوقائع وتتابعها وإحصاء الأعمال التى وجدت فى مختلف العصور. ونادراً ما نضع مواصفات «إجرائية» تساعد طالب الفن أو الذواقة أو المثقف العادى فى أن يحدد على وجه التقريب العصر الذى تنتمى إليه تحفة فنية معينة. أو اكتشاف علاقة عمل فنى معاصر بالتراث الإسلامى من باب «الاستلهام».. بمعنى الاستفادة من الخبرة الجمالية المحلية السابقة. بدلا من عقد المقارنات بينه وبين الأعمال الأوروبية المماثلة. أو الظن الخاطئ أن التأثير بالتراث الإسلامى يعنى إدخال تشكيلات وحدات خشب الخرط فى تصميم التماثيل واللوحات. أو استخدام آيات قرآنية وحروف عربية فى عمل تكوينات زخرفية وتلك أساليب جد سطحية. لأن التراث الفنى الإسلامى وكيفية الاستفادة به كمنبع للحيوية والانتماء فى إبداع الفن العربى المعاصر مسألة أعمق من هذا بكثير.

للرسامين فى العصور الإسلامية دور خاص واتجاهات تعبيرية منوعة. توطدت مكانتهم منذ انتقال عاصمة الإمبراطورية الفنية إلى دمشق فى العصر الأموى «٦٦١/٧٥٠م». لكنهم لم يتخذوا صيغة «المدارس الفنية» أو الفرق الأسلوبية على النسق الأوروبى المعروف، تنوعت أساليبهم بتنوع المكان والزمان والأسر الحاكمة. لذلك ينبغى حين نتحدث عن «التراث الإسلامى» أن نحدد تلك الأبعاد الثلاثة لنتعرف على الجذور التى ينبثق منها «التراث» الذى نحن بصدده: معماريا كان أو تصويريا أو خزفيا. فانتقال المراكز الفنية من الشرق إلى الغرب أو العكس يسفر عن «سمات» تنسجم مع الوسط الثقافى الجديد. فبينما

تنضح الفنون الأموية بالتأثيرات الكلاسيكية والهلنستية، نلمس طابعاً ساسانيا وبيزنطيا وتركيا فى «التراث» - العباسى فى بغداد بعد انتقال العاصمة شرقاً إلى العراق. استلهم المسلمون البيئة الثقافية الجديدة وهضموها. وعملية «هضم» التراث المحلى «حكمة» ينبغى أن يعيها فنانونا قبل أن يولوا وجوهم نحو الغرب. ليس مقبولاً أن يهملوا كنوز التراث المحلى الغنى بالإلهام ويتركونه منهلاً عذباً لفنانى أوروبا طوال عصر النهضة والعصر الحديث. نذكر فى هذا السياق قصة «سعيد الصدر» - باعث فن الآنية فى الشرق الأوسط - مع أستاذه الإنجليزى «برنارد ليتش» حين التحق بمشغله فى لندن سنة ١٩٢٩، حاول أن ينهج سبيله فى إبداع الأوانى فنهره وصاح فيه: «لا تقلدنى تقليداً أعمى». انظر إلى تراث بلادك فى الفن الإسلامى وتعلم منه. فمضى يدرس الخزف والأوانى الإسلامية فى متاحف لندن ويستورد الطين الأسوانى من القاهرة ليبدع أوانيه فى خامات بلاده.

- لا يلقى الرسم الإسلامى من الباحثين العرب نفس العناية التى تلقاها العمارة والفنون التطبيقية. مع أن الثقافة الإسلامية اهتمت منذ البداية بالفنون الجميلة من رسم ونحت. والتراث الإسلامى يزخر بالرسوم الملونة العظيمة فى المخطوطات وعلى الجدران والأرضيات والصور الشخصية «البورتريهات» أيضا والكائنات الحية والخرافية والأسطورية على السواء. من هنا تبقى بين أيدينا حقيقة ماثلة مفادها أن التمثيل التشخيصى والرسم الملون سادا جميع العصور الإسلامية ولم ينقطعا أبدا. وباستثناء المساجد التى خلت تماما من الصور المرسومة والمجسمة، فقد حفلت القصور الإسلامية باللوحات الجدارية والأرضية والتماثيل. واعتبرت من أهم العناصر الثقافية الإسلامية جنباً إلى جنب مع العلوم والآداب. وإن كانت المخطوطات المصورة من أروع آثار الرسم الملون الإسلامى، فلم يصلنا شىء منها من العصور الباكرة. لم يبق من تلك المرحلة سوى الرسوم الحائطية والأرضية فى قصر الحيرة يتضح أسلوبها الكلاسيكى فى التجسيم والتظليل وتباين الأضواء فى مختلف العناصر والإحساس العميق بالكتلة والفراغ، وتنغيم الألوان الكابية المؤلفة من درجات الأخضر والبنى والأصفر الكاكى والأحمر مع أمسات بيضاء وسوداء. أما التكوين كله فمرسوم بفراجين عريضة تسوده عناصر رومانية تقليدية تصور

آلهة الأرض فى دائرة مع رمز على هيئة ثعبان ملفوف حول نفسه حاملاً ثمرة فى قطعة من النسيج. كل ذلك محاط بحلزونات من الأعناب تذكرنا بالرموز المسيحية المستلهمة من مقولة المسيح لتلاميذه: «أنا الكرمة وأنتم الأغصان». ثم شكل «السنطور» - ذلك الكائن الأسطورى الإغريقى نصفه ثور.

رسم آخر بعيد تماما عن الأصول الرومانية ومستلهم من التقاليد الساسانية. الأمر الذى يوحى بتنوع الفنانين الذين كلفهم السيد بتزيين قصره فى فجر الدولة الأموية. لم يكن الفن الإسلامى قد تبلور وتحددت شخصيته بعد. كان انتقاليا يعتمد على التوليف والاختيار من العناصر والأساليب المتوفرة فى البيئة المحيطة بمركز السلطة. فضلا عن استقدام الفنانين والحرفيين من مختلف الأقاليم ذات التقاليد الثقافية المتباينة.

اللوحات الجدراية فى «قصير عمرة» التى بقيت أطلالها رغم التدمير الشامل الذى لحقها تصور إحداها الحاكم بين حارسيه. يحمل أحدهما شعلة بينما يشير الثانى إليه. أما السيد فجالس فى سماء من الطيور المغردة على صفحة البحر منبسط مترامى الشطآن. لوحة أخرى تشتهر باسم «أعداء الإسلام» تصور ملوك بيزنطة وفارس والصين والسند والحبشة وأسبانيا. صور شخصية لقادة الدول المقهورة «بورتريهات» بأسلوب ساسانى يتبدى فى رفع الأيدى إلى أمام علامة التسليم. بنى هذا القصر الصغير سنة ٧١٢ ميلادية آية فى فنون العمارة والتجميل، ليكون استراحة للحاكم فى صحراء سوريا أثناء رحلات الصيد. اكتست قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام بمشاهد الحياة اليومية وصور راقصات ومطربات وجد شبيه لها على بعض الصحاف الساسانية. وعلى جدران قاعة الاستقبال يظهر الخليفة فى مراحل: الطفولة.. والفتوة.. والكهولة.

الواقع أن العباسيين حين نقلوا عاصمتهم من سوريا إلى العراق، إنما نقلوا الفن الإسلامى من الوسط الكلاسيكى الهيلينستى إلى البيئة الثقافية البيزنطية والساسانية. لذلك اتخذت زخارف قصورهم النمط الساسانى فى النصف من القرن الثامن. امتلأت جدران جناح الحريم بصور الراقصات والموسيقيات وصائدات

الحيوانات. مع طيور مرسومة فى دوائر ومربعات داخل براويز منقوطة بما يشبه القلوب أو حبات اللؤلؤ. وتبدو التأثيرات الفارسية فى تصاوير قصور أخرى حيث الوجوه مستديرة والعيون لوزية والحدقات كبيرة والأنوف مستقيمة وخط يحدد مكان الفم. بالإضافة إلى الشعر الأسود الغزير أو المضفور. أنماط كانت سائدة فى وسط آسيا نقلها الأتراك معهم إلى العراق حين استخدمهم العباسيون واعتمدوا عليهم.

أما عن المخطوطات المصورة فلم يعثر الباحثون على ما يلقى ضوءاً على طبيعة رسومها والعوامل التى أثرت عليها. أقدم الآثار الإسلامية فى متاحف العالم لا تكاد تتعدى القرن الثالث عشر. لكن غزارة هذا التراث فى العصر العباسى توحى بتوفير المخطوطات المصورة قبل ذلك لكنها فقدت ربما بسبب الحروب الطاحنة التى سادت مختلف الأقاليم فى كثير من المناسبات. ليست بآخرها الغارات الوحشية الهمجية التى شنها المغول بقيادة جنكيز خان لينهى حكم العباسيين ويقتل آخر خلفائهم سنة ١٢٥٨ ميلادية. استمر حكمهم «نظريا» حتى هذا التاريخ منذ عام ٧٥٠. لكن الحقيقة أن بعض الولايات استقلت عن الحكم المركزى منشئة مراكز فنية وأساليب إبداعية ذات طابع متميز مع الاحتفاظ بالروح العامة للفن الإسلامى. مثل الأمويين فى قرطبة بالأندلس والطولونيين فى مصر «٨٦٨/ ٩٠٤». فضلا عن تصاعد إحلال الأتراك محل العرب منذ القرن التاسع فشاع طابعهم الفنى تدريجيا وتأثر به أسلوب رسم المخطوطات الذى تبلور فى مدينة «الموصل» بشمال العراق خلال القرن الثانى عشر. اعتمد الفنانون هناك على التقاليد السلجوقية لكنهم استلهموا الأساليب الكلاسيكية فى الرسوم التوضيحية فى الكتب العلمية اليونانية مع التعمق فى الواقعية. تعتبر الصفحة التصديرية لكتاب «الترياق» المؤرخ ١١٩٩م نموذجا للأساليب السلجوقية الرمزية. نسخة أخرى مثل «مدرسة الموصل الفنية» خاصة فى لوحة «السلياس» أى رعاة الخيال. و «إعداد الطعام للوالى». يقابل هذا الاتجاه فى سوريا اللوحات المصورة فى مخطوط «مقامات الحريرى» المؤرخ ١٢٢٢م تندمج فيه كل من التقاليد الهيلينستية والسورية لتمنحنا إحساسا بالتعبير والحركة، مغايرا للأسلوب الموصل المزوج بالتقاليد السلجوقية.

اتضاح هذه الفروق بين مختلف «المدارس الفنية الإسلامية» يساعد الرسامين العرب المعاصرين فى إضفاء طابع انتمائى على إبداعهم الذى تضيع قيمته فى الحافل فى بحور «التلفيق» و «التقليد» و «اللهث وراء البدع الغريبة» و «الثرثرة بفلسفة» قد تناسب المجتمعات الأوروبية على الشاطئ الآخر من المتوسط . فى بغداد فى عام ١٢٣٧م، رسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطى: مخطوط «مقامات الحريرى». تفوق به على واقعية «مدرسة الموصل» فى الشمال، وعلى الواقعية الهيلينستية الفاطمية. واستمرت «واقعية الواسطى» إلى قرب نهاية القرن الثالث عشر رغم بداية ظهور «المدرسة المغولية» القوية فى إيران. أخر مخطوطة من أسلوب بغداد الواقعى مؤرخة ١٢٨٧م ومحفوظة باستنبول. رفيعة المستوى فى واقعيتها تظهر تفاصيل المبنى الذى يلتقى فيه الفلاسفة مع تلاميذهم. ترتسم على وجه كل منهم تعبيرات فردية خاصة بالرغم من تجريدية الألوان وغلبة الذهبى والأبيض. مما يوحى بالانحدار وإفساح السبيل للمدارس الإيرانية لكنها استمرت مع ذلك بشكل أو بآخر فى رحاب المماليك فى مصر.

تعتبر «مدرسة بغداد الواقعية» من أهم معالم التراث الإسلامى فى الرسم الملون. علامة نضجه وتبلوره واتخاذه شخصية مستقلة تكونت من اندماج العناصر الفارسية والبيزنطية فى القرن الثالث عشر. وقد نحدد أقدم نماذجها. بكتاب «العقاقير» المؤرخ ١٢٢٢م. مجموعة من صور الأطباء والجراحين لهم سحنة عربية وقامات فارهة مع بقاء الزخارف الفارسية على الملابس والهالات البيزنطية خلف الرءوس. أثار فجة من الثقافات القديمة اختفت تماماً سنة ١٢٣٧م من رسوم «الواسطى» الذى – كما أشرنا – أتم إنضاج الأسلوب البغدادى فى التراث الإسلامى التصويرى الملون. و «مقامات الحريرى» مجموعة أحاديث أدبيه بطلها «أبو زيد السروجى» ترويها عنه شخصية خيالية اسمها «الحارث ابن همام». رسمها فنانون آخرون فى أوقات متفرقة فى عدة نسخ موزعة على متاحف العالم. تصور لوحاتها حياة العرب فى القرن الثالث عشر بوجوههم السامية فى حياتهم اليومية. تتميز بينها رسوم «الواسطى» لفرط واقعيتها وتمثيلها لفن الرسم الإسلامى فى قمة نضجه. فقد درس مختلف الشخصيات التى جاء ذكرها. فى

«المقامات» من خلال تعبيرات الوجوه والحركات. وإن كانت التقاليد السلجوقية ظلالها على مدرسة بغداد حتى نهاية القرن، فقد خفت صوتها بعد أن انتقل مركز الإبداع إلى سلاطين المغول فى إيران.

لوحات «الواسطى» حرية بأن تستأثر بالمزيد من حديثنا عن الرسم الإسلامى الملون ليست «إيضاحية» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة. لكنها عمل إبداعى «بصرى» مواز للمقامات المكتوبة. تؤدى رسالتها الإخبارية والجمالية بطريقة أخرى. ليست عملا ثانويا أو ملحقا ومن الممكن الاستمتاع بهذا بعيدا عن المقامات! أنها لغة الخط واللون اللمس والحركة والإيقاع والتعبير والتوزيع.. إلى آخر القيم الفنية. صور بها حياة العرب فى العراق فى القرن الثالث عشر فى مشاغلهم اليومية.. المسجد.. الحقل.. الصحراء.. الخان. المكتبة. أو الحفلات والأعياد. لوحات غنية بمجموعات الناس مع خيولهم وحيواناتهم مع دقة التفاصيل وثراء الألوان. لقد هضم المؤثرات المسيحية الشرقية والتقاليد الإيرانية واستخراج أسلوبه الفريد الذى يضم فن الرسم الملون فى العراق وسوريا ومصر طوال النصف الثانى من القرن الثالث عشر. لم يرسم من أحداث «المقامات» إلا كل ما أثار أفكاره واستنفر خياله. فاكتست منمناته بالصدق وتبوأت مكانتها الرفيعة بين تراثنا الإسلامى. الخيال والأغراب اللذان تميزت بهما «المقامات»، وتصويرها لأحداث العصر وصراعاته، وألهب مشاعر «الواسطى» واستنهض عوامل الطرافة والجاذبية وأفسح له سبيل استعراض قدراته ومواهبه وخفة ظله فى الحديث بلغة الخطوط والألوان. خففت روائعه من خشونة ووحشية بعض ألفاظ «الحريرى» التى وردت فى «المقامات» تعمق فى تجسيد أحاسيس البطل «أبو زيد السروجى» وروايته الحارث بن همام وكل واحد من الشخصيات المرسومة. وإن كان أهمل «المنظور» وعمد إلى التسطيح فذلك مما يتفق مع «الحداثة» التى يتناولها النقاد وعلماء الجمال هذه الأيام ويؤكدون الحفاظ على خصائص «الصورة» من حيث أنها ذات بعدين بعيدة عن القيم النحتية أو المسرحية أو الموسيقية.

انتهى الرسام «يحيى بن محمود الواسطى» من إبداع منمناته التسع والتسعين فى الثالث من مايو سنة ١٢٣٧م. مساحة كل منها: ١٨ × ٣٧ سم.

بعضها مرسوم على صفحتين متقابلتين مما أدى إلى أن تشغل اللوحات ١٦٧ ورقة من المخطوطة. لوحات ذات طابع تعبيرى بالمفهوم الحديث للكلمة. ضرب صفحا عن النسب الواقعية من أجل مزيد من الواقعية والحيوية. لم ينهج نفس الطريق فى رسم الخيول والحيوانات الأخرى وعمد إلى تحرير الزهور حتى اتخذت شكل التطريز. تنم روح الدعابة فى إبداعه عن ذكاء حاد فى معالجة أسلوب السرد المتفق مع المقامات. يصدق عليه القول الصينى المعروف: قد تكون الصورة خيرا من ألف كلمة.

لم تنحسر «مدرسة بغداد» تماما فى نهاية القرن الثالث عشر حين تكونت براعم «المدرسة المغولية»، لفن الرسم الإسلامى فى إيران بقى تأثيرها ساريا فى المناطق الواقعة تحت حكم الأيوبيين - والمماليك. بينما بسط «هولاكو» حفيد «جنكيز خان» نفوذه على كل من العراق وإيران (١٢١٨/ ١٣٣٤م). ظهرت فى إيران حينذاك مدرسة للرسم الملون ازدهرت فى أواخر القرن الثالث عشر واختلفت عن سابقتها البغدادية ذات النكهة السلجوقية. استقدم المنغوليون فنانين صينيين لكنهم فى نفس الوقت لم يرفضوا الرسامين العرب وأسلوبهم البغدادى. مرت فترة انتقالية اختلط فيها الأسلوبان. وتعتبر مخطوطة «منافع الحيوان» المؤرخة ١٢٩٧م نمطاً نموذجيا لاختلاط الأسلوب السلجوقى العراقى بالصينى الإيرانى (١٢٩٤/ ١٢٩٩م). أنجزت هذه المخطوطة فى مركز فنى بالقرب من «تبريز» وتضم أربعا وعشرين منمنمة بريشات فنانين مختلفين فى طابع الإبداع. من أشهرها لوحة «آدم وحواء» ذات الطابع العربى. وقد بقى هذا الأسلوب البغدادى بعض الوقت فى رسوم الحيوانات والأشخاص. أما التأثير الصينى الوافد من أواسط آسيا فيظهر فى المناظر الطبيعية التى رسمها الفنانون بالفرشاة العريضة المليئة. وفى شكل طائر العنقاء الخرافى مرسوما فى هيئة خيالية محاطا بأوراق الشجر. مع الاهتمام بالزهور والسحب التى. نلتقى بها كثيرا فى الرسوم الصينية. اتسمت المنمنمات المغولية الجديدة بالديناميكية والحركة المفاجئة. خرج بها الفنان بذكاء عن التقاليد السابقة فى رغبة عارمة لتصوير الدنيا وكائناتها بأسلوب جديد لذلك - يقول أرنست جروب - اتسم إبداعه

بنضارة غربية وكثافة وأصالة. لم تلعب التقاليد الصينية دور «المشق» للفنانين الجدد. لكنها ساعدتهم على الخروج على القواعد القديمة مجرد تكئة للتغيير.

مركز فنى آخر غير «تبريز» هو الذى أبدع «الشاهنامة» فى القرن الرابع عشر – تلك الملحمة الشعرية التى أبدعها الفردوسى. مخطوطة مفككة ناقصة. لكن الروائع التى وصلت إلينا بواقعيتها الشاعرية وكثافة ألوانها تؤكد كيف هضم الرسامون التقاليد السابقة وأضفوا عليها جوا من الأحاسيس القوية والحركة الوحشية التى لا نظير لها فى الرسم الإسلامى الملون. اتخذت الأشكال الإنسانية صفات خاصة توضح الفروق الفردية. وتحول النمط الواحد للوجوه إلى تعبيرات صادقة. شأن الرسامين فى عصر النهضة الإيطالية الذى واكب هذا الاتجاه. أسلوب فريد يتكون من تكامل التفاصيل الواقعية للشكل الإنسانى مع المناظر الطبيعية والحيوانات فى موضوع يتسم بالشاعرية والخيال.

إذا كانت «مقامات الحريرى» رائعة الرسم الملون الإسلامى فى القرن الثالث عشر، فالـ «شاهنامة» أعظم ما وصل إليه فن الرسم الإسلامى الملون فى الشرق. تمكن مبدعها من تقاليد مدرستى «تبريز» و «بغداد» ثم أضاف طريقة التعبير عن «المنظور» بتخصيص معظم فراغ الصورة للمنظر الطبيعى بينما تتوالى صفوف مجاميع الناس أو المحاربين الواحد فوق الآخر. الأمر الذى حرر الرسام من حصر الأشخاص فى القاع على مستوى واحد كما كان الحال فى التقاليد القديمة. قد يستطيلون إلى أعلى أحيانا فيمتلئ فراغ اللوحة ويختفى كل إحساس بالمساحة.

مجرد ملامح بسيطة لفن الرسم الملون فى بعض العصور الإسلامية. إذا أمعنا فيها النظر وتاملناها بعقل مفتوح.. عثرنا على كنوز من الإلهام لفنانينا الشبان الذين لم يسقطوا بعد فى مصيدة البدع الأسلوبية. أجمع الباحثون فى النقد وعلوم الجمال على أن «العالمية» فى الفن لا تعنى تقليد الثقافات الأكثر تقدما. إنما «العالمية» دراسة للتراث المحلى وإضافة إليه.

كنوز أسبانيا الإسلامية

هذه الكنوز عرضتها الولايات المتحدة سنة ١٩٩٢ تحت اسم «الأندلس»، في واحد من أعظم متاحف العالم وهو المترو بوليتان، بمناسبة مرور خمسمائة عام على اكتشاف كريستوفر كولمبس للقارة الأمريكية. تذكرنا تلك الكنوز بقصة الازدهار الثقافى الذى عاشته أيبيريا تحت الحكم الإسلامى قرابة الثمانمائة عام، كانت خلالها جزءاً من شمال أفريقيا.

كتب روبرت هيوز – الناقد الأمريكى – تحليلا شيقا لهذا العرض المثير فى مجلة «تايم» بتاريخ ٢٠ يوليه سنة ١٩٩٢ استهله بتقدمه تاريخية ضرورية، أزاح بها الستار عن أسرار الإنجازات الثقافية الهائلة التى حققتها الخلافة العربية فى تلك القرون الأندلسية. حدثنا عن الفراغ الثقافى الذى سبق الفتح الإسلامى وكيف كانت أيبيريا نهبا للتشرذم السياسى فى السنوات الختامية للقرن السابع الميلادى عقب انهيار الحكم المركزى بعد ذوبان الإمبراطورية الرومانية. كانت القوانين القوطية الغربية تعلو على السلطة الرومانية، بينما تسود البلاد الطقوس المسيحية، واحتدم الخلاف السياسى حتى أشرف المجتمع كله على التصدع والسقوط، تطلع العرب حينذاك عبر البحر المتوسط وتبينوا تلك البقاع الشاسعة، التى تفتك بها الصراعات الحزبية والتكتلات المتناحرة من مسيحيين وقوطيين غربيين ويهود. رأوا فيها ثمرة ناضجة قد حان قطافها، ولا تفصلها عن أفريقيا سوى قناة ضيقة سهلة العبور. هكذا تحركت سنة ٧١١ ميلادية جحافل من العرب والبربر بقيادة موسى بن نصير، واكتسحت المقاومة القوطية الهزيلة. ولم تمض خمسون عاما حتى خضعت أسبانيا للحكم الإسلامى ماعدا جيبين صغيرين فى الشمال.. ولما كان الغزاة قد ذهبوا بدون نساء وتزوجوا من الأيبيريات، سرعان ما أصبحت الخلافة العربية مهجنة، لكن الحنين إلى بغداد ظل يشتعل فى صدرها. ولأول مرة توحدت أسبانيا ثقافيا منذ زوال الحكم الرومانى. وفى عام ١٤٩٢م زحفت الجيوش الكاثوليكية بقيادة فرديناند وايزابللا لتعيد العرب إلى شمال أفريقيا مرة أخرى، بعد أن تخللت الثقافة الإسلامية اللغة والعادات وأشكال الحياة الأسبانية.

ومعرض الأندلس هو أول عرض على نطاق واسع لكنوز أسبانيا الإسلامية حتى الآن. يتيح لمحبى الفن من الأمريكيين تذوق روائع الثقافة الإسلامية التى طواها التاريخ ويصحح معلوماتهم عن العالم العربى. وقد أعد المتحف لهذا الغرض كتالوجا ضخما يعتبر أفضل تقديم لكنوز الحضارة الإسلامية للزائر العادى. ويضم العرض قرابة المائة والعشرين نوعا من الفنون الأندلسية، وإذا كان يبدو قليلا للنظرة العابرة، فهو معظم ما أبقاه لنا التاريخ من هذه الحقبة الزمنية الخصبة. فبعد انتصار الجيوش الكاثوليكية أذيبت المشغولات الذهبية والبرونزية، وانتزعت المجوهرات من أماكنها، وأحرقت المخطوطات، وأهملت المنسوجات حتى بليت، وحطمت الأوانى الفنية الجميلة. ولم يقبل القرن السادس عشر حتى كان المسيحيون المتعصبون قد أتوا على ما بقى من تحف.

ومع ذلك قال العرب كلمتهم خلال إقامتهم فى أيبيريا. قالوها فيما خلفوه من آثار معمارية مازالت تبهر العالم. تركوا نحو أربعة آلاف أثر ما بين قلاع ومنشآت حربية وقصور حصينة وأبراج للمراقبة. إضافة إلى روائع فريدة فى بابها كقصر الحمراء (الهمبرا) فى غرناطة، والمسجد الكبير فى قرطبة، والحدائق المترامية الأطراف ذات الماء البارد، والأفنية الفسيحة والأروقة والعقود، والقباب ذات الزخارف الجصية والفسيفساء الفاتنة وما يشبه التوريقات والتفريعات التى لا نهاية لها. لا يمكن تغليف مثل هذه الروائع المعمارية وشحنها فى السفن عبر الأطلنطى وعرضها فى المتاحف ومع ذلك أمكن عرض جزء من قاعدة عمود مزخرف بالفسيفساء من قصر الهمبرا، لكن مهما بلغ من الفتنة والجمال، فلن يكون له التأثير الساحر الذى يشع من الجدران الكاملة والأعمدة المكسوة بالفسيفساء فى مكانها الأصلى.

لقد رفضت أسبانيا إخراج إحدى روائع فن الآنية من قصر الهمبرا للمشاركة فى العرض هى آنية من طراز الأمفورا الإغريقى لها أذنان كجناحى الملاك. فاستعار المترو بوليتان توأمها من متحف الأرميتاج فى مدينة سان بطرسبرج (لينيجراد سابقا). كما ضم العرض مجموعة من الروائع النادرة التى لا نظير لها. بينها منبر مسجد مطعم بالعاج من القرن الثانى عشر. وسقيفة من مراكش على

هيئة تاج يستظل بها خطيب الجامع. كلاهما هش وعلى قدر من التهالك يجعل من نقلهما إلى مكان العرض عملية صعبة محفوفة بالمخاطر.

مهما يكن من قصور في معرض «الأندلس»، فهو في منزلة المقدمة الاستهلالية لسفر الإنجازات الثقافية العظمى في أسبانيا الإسلامية. يقول روبرت هيوز ناقد مجلة تايم الأمريكية إن المسلمين في أسبانيا كانوا بناة حضارة. فلولا جهودهم لما عرفنا شيئا عن أرسطو فيلسوف الإغريق. لقد كانت أوربا تتسم بالأمية حتى القرن الرابع عشر. إذا ما قورنت بالعالم العربي. حين نتأمل مجموعة الأدوات النحاسية الدقيقة الصنع التي يضمها العرض، علينا أن نتذكر أن العرب هم الذين اخترعوا الإسطرلاب في الأندلس حوالي سنة ١٣٠٠م، كانت الثقافة الإسلامية الأسبانية ثقافة هجين غير عادية، قامت على التراث الروماني وامتزجت بالأشكال الثقافية الغربية والشرق - أوسطية. يمكن تبين هذا التآلف الفريد في كل ما بقي من آثار العصر الإسلامي في أسبانيا.

لو تأملنا عمارة صحن الجامع الكبير في قرطبة. وغابة الأعمدة الجليلة التي يحفل بها، والعقود المصممة على شكل حدوة الفرس، لألفيناه - أي الصحن - قريب الشبه من قاعدة اجتماع مجلسا لكهنة في الكاتدرائية الكاثوليكية بعد إسقاط كل ما يشير إلى المسيحية، وتعديله بما يتفق مع الشعائر الإسلامية. كما أن التصميم الهندسي لقنوات الرومانية، هو المنطلق الذى نشأت منه فكرة العقود المزدوجة. لقد بلغت عمارة الجامع الكبير في قرطبة حدًّا من الإعجاز جعل الإمبراطور شارل الخامس يرفض تحويله إلى كنيسة كاثوليكية، بعد انتصار الأسبان على العرب.

بين التحف المعمارية التي يعرضها المترو بوليتان، تيجان أعمدة وقواعد يعود تاريخها إلى القرن العاشر. لا يخفي أنها مستلهمة من العمارة الرومانية بعد هضمها وإذابتها في المفهوم الإسلامي. وإبداع أنماط جديدة، متمثلة في الحفر العميق الغور وشبكة الشرائط الحجرية الفاتنة، التي لا يناظرها في المشغولات الصغيرة، سوى علب المجوهرات والشكمجيات المطعمة بالعاج الفائر، التي كان

يفضلها البلاط الأندلسى فى ذلك الزمان. وبين المعروضات سلطنية خزفية بيضاوية الهيئة عميقة القاع. مرسوم فى تجويفها مركب برتغالى ذو أشرعة منشورة، يكاد يتحرك من مكانه من فرط حيوية التصوير، وقوته. ولم يغفل الفنان الإسلامى وضع علامة الصليب على أكبر الأشرعة، مما ينم عن السماحة والانفتاح.

عمد العرب فى أسبانيا إلى استلهام الثقافات الأخرى وتكييفها بما يناسب مدركاتهم. من ذلك أنهم أخذوا الأجراس من أبراج الكنائس. وحولوها إلى مصابيح فى مساجدهم. أما التمثال اليتيم الذى ظهر بين المعروضات، فمشكوك فى أمره لكن المؤكد أنه من القرن الحادى عشر. يصور كائنا خرافيا مجنحا نصفه نسر ونصفه أسد (جريفين). استعصى على فهم الخبراء والدارسين لعدم معرفة البيئة التى أبدعته بالرغم من أنه متقن التنفيذ قوى التعبير. لا يدرى أحد من أين أتى إلى الأندلس. يظن البعض أنه مصرى الأصل أو من شمال أفريقيا بوجه عام.. وربما من إيران.. يقول آخرون إنه غنيمة حرب خلال المعارك مع «مايوركا» التى كانت سلطنة عربية فى يوم من الأيام.. لكنه كعمل فنى غريب الهيئة شديد التأثير ولا يمت للتحف الإسلامية بصلة. حاد الخطوط متماوج الإيقاع، يبدو فى هذا العرض نشازا بعد اندثار الثقافة والبيئة التى كان يتألق فيها.. والتى لا نعرف عنها شيئا..

فنون الكتاب الإسلامى

تمتع المخطوط العربى فى المجتمع الإسلامى بمكانة رفيعة لدى الملوك والسلاطين. كانت لهم بقصورهم مكتبات ومعامل واستوديوهات لنسخ الكتب وإعدادها، وتهيئتها بالخطوط المذهبة والزخارف والرسوم الملونة الفاتنة المعروفة باسم «المنمنمات». وكان بعض الملوك يخفون الفنانين فى مغارات جبلية آمنة أثناء الحروب حتى لا يقعوا فى أيدى الأعداء، باعتبارهم ثروة قومية من أنفس ممتلكات الدولة. وترجع المكانة الخاصة للمخطوط فى العصور الإسلامية إلى أنه الوسيط الذى يحمل كلمة الله.

يقول الباحث «بازيل جراى» الذى شارك فى إعداد مهرجان الفن الإسلامى فى لندن سنة ١٩٧٦ : «إن المتتبع لفنون الكتاب الإسلامى يلتقى بمسلسل مثير ينعكس فى نسخ القرآن الكريم التى تعتبر شهادات موثقة على تطور تحسين الخطوط العربية وفنون التذهيب بخاصة فى القرن الثانى عشر، حيث أسفر البراع الإسلامى عن نماذج فى منتهى النبل والشموخ. كل مخطوط منها يتجانس ويتوافق فنيا مع العصر الذى ينسب إليه. فصحائف الرق المتناثرة التى يرجع تاريخها إلى القرنين الثامن والتاسع، كانت على درجة عالية من التزويق المتعدد الألوان، وتتميز بالخط الكوفى المستطيل الذى يصعب نسبته إلى تاريخ محدد.. أما فى القرنين التاليين - العاشر والحادى عشر - فى العصرين المتزامنين: الفاطمى والسلجوقى، فقد أتسم الخط الكوفى بمزيد من الدقة والوعى فى صفحات ذات عناوين هندسية على درجة عالية من الجمال التجريدى الهندسى، محفوظة فى أغلفة جلدية على خشب مزينة بنفس الأسلوب. كما ظهرت الوحدات السلجوقية المضفورة فى كل من فنون الكتاب والعمارة. فتنوعت «الضفائر» على العقود المبنية بالطوب أو المزخرفة بالجص وشاعت فى نفس الوقت على صفحات المخطوطات المذهبة.

الإغارات المدمرة التى شنها المغول على العالم الإسلامى (١٢٢٢/ ١٢٥٨م) ألحقت بمدن فارس وبين النهرين وسوريا خرابا واسع النطاق، لكنها فى نفس

الوقت أدت إلى هجرة الحرفيين المهرة والفنانين إلى كثير من الأمصار، ينشرون فنونهم وثقافتهم ويستلهمون فنون شعوبها وثقافتها. اتصلوا بفنون الصين في الطرف الآخر من إمبراطورية المغول حيث كان الرسم والتلوين مزدهرا ناضجا يظفر بتقدير الكبير والصغير فازدادت الرسوم الإسلامية ثراء ودسامة.

أما الكتب المترجمة عن الإغريقية فلقد نقلوا صورها القديمة بأسلوب إسلامى وكأنها تترجم بدورها. كما حدث فى كتاب «النجوم الثابتة» المأخوذ عن النسخة الإغريقية التي وضعها بطليموس كذلك مؤلفات «ديوسكوريدس» عن الطب، تحولت صورها جميعا من «الواقعية الأجنبية» إلى الطابع الإيهامى الخيالى المتحور إلى النمط الإسلامى المتسم بالتماثل. لكن الفنان الإسلامى استعاض عن الواقعية بلمسات مستقاة من الملاحظة المباشرة للطبيعة وخاصة فى عالم الحيوان، ولكنه بقى دائما «ذاتى الإدراك» محكوما بمبادئ مفهوم الفن الإسلامى، لا يلقى بالا للواقع الخارجى أو التأثيرات اللحظية. ونادرا ما يضيف تفاصيل بلا ضرورة إلى الأشخاص أو النباتات إلا بهدف الزخرفة والبعد عن الواقع. أوضح نماذج هذا المفهوم تلك الزخارف التى نلتقى بها فى افتتاحيات أجزاء كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى ولا علاقة لها بالموضوع.

يرى البعض أنها تقاليد «بيزنطية» حيث تتصدر كل مخطوطة صور المؤلف أو ولى الأمر. أو أنها استمرار تقاليد «ساسانية» حيث توضع الصورة الملكية تملقا واستدرارا للعطف كما ورث الحكام المسلمون مظاهر الملك والأبهة، ورثوا تلك الصفحات الأولى التى تطورت إلى إطار نمطى لا يختلف عن الصور الإيضاحية، مع الاحتفاظ بصورة «ولى الأمر» فى وضع ملكى مناسب. رحلة صيد مثلا أو أثناء تسلمه الكتاب من المؤلف أو الناسخ.

تأثر أسلوب المنمنمات بالفن الصينى كثيراً إبّان «العصر الأخنيدى». وبعد «وفاة رشيد الدين» سنة ١٣١٨م، توسع الفنانون فى المعالجة الدرامية للملحمة الفارسية الشهيرة: «شاهنامة» – أى كتاب الملوك – التى تعتبر رائعة المنمنمات الإسلامية عصر العصور. قبل أن ينصرم القرن الرابع عشر انسحب هذا الأسلوب

على لوحات ديوان: «خمسة» - أى الخماسيات للشاعر «نظـامى» وسـار علـى نهجه كثيرون من الرسامين مثل «خواجة الكرمانى» «وأمير خسرو» من دلهـى. الصور المصاحبة لتلك الإشعارات ليست «إيضاحية» بالمعنى الحرفى للكلمة.. بل «مستلهمة»، مؤسسة على الأوصاف والاستعارات والكنايات الواردة فى القصائد. تصور الأحداث «دراماتيكيا» كأنها مسرح تتخذ فيه كل من البيئـة والجـو العـام درجة أهمية الحدث.. وتعتبر لوحة «الإسكندر الأكـبر» و «بـهرام الصيـاد» مـن أصدق نماذج هذا المنهج.

تخصص الفرس والأتراك والمغول فى إبداع الرسوم التاريخية. نظروا إلى الدنيـا على أنها مرآة لقدرة الخالق عـز وجـل وتعتـبر هـذه المرحلـة مـن أخصـب وأروع مراحل فنون الكتاب. بعد انهيار الإمبراطورية «الخانيدية» سـنة ١٣٣٦م. أقبـل الحكام المنغوليون لتزيد هـذه الفنـون ازدهـارا فـى العـاصمتين التوأمـين: «تـبريز وبغداد» ثم جاء القائد «تيمور» سنة ١٣٩٦م لينقل كثيرين مـن كبـار الخطـاطين والرسامين والحرفيين إلى عاصمـة «سمـر قنـد» فـأصبحت مركـزا رياديـا لفنـون الكتاب جنبا إلى جنب مع زخرفة العمارة بترابيع الخزف. كما أن ولده وخليفتـه «شـاه رخ» كـان مشـجعا وسـنداً كريمـا للأبحـاث وإنتـاج الكتـب فـى العاصمـة «هراة». ثم تبعهما إلى أجيال من الأمراء المثقفين الذين كانوا هم أنفسهم فنانين.

خـلال القرنـين الخـامس عشـر والسـادس عشـر أبـدع مركـز كتـب «شـيراز» مجموعة من روائع المخطوطات. بدأت بتكليف من إسكندر سلطان «المتوفى سـنة ١٤١٤م. بعضها بريشة أبناء عمومته الذين بينهم «بـايزنجور» الخطـاط الموهـوب الذى أسس فى «هراة» - فى فترة لا تزيد على خمسة عشر عاما - مدرسة فنيـة ظلت أجيالاً مثلاً أعلى وملهمة لفنانى فارس وتركيا وعدة بقاع فى الهنـد. اختـار طاقم مكتبته من «تبريز» ومن بينهم الرسامان: «سعيد أحمد» و «خواجة على» ومجلد الكتب البارع «قوام الدين» الذى اخترع التلوين عن طريق التثقيب وطلاء الفراغات (طريقة الاستنسل). أسلوب آخر ابتكرته «هراة» لتوفير العمـل اليـدوى الشاق وهو استخدام القوالب الجصية فى زخرفة الأغلفة الخارجيـة. الأمـر الـذى

شاع فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر مع دخـول تصميـم تصويـرى فـى وسط الغـلاف. يرجـع تـاريخ أول نماذجـه المكتشـفة إلى سـنة ١٤٤٦م. مسـاحته ٢٦,٥ × ٤٤,٥ سـم. مشـكل بطريـق الصـب. مذهـب ومزخـرف بوحـدات مـن الحيوانات والطيور ، الغلاف الأمامى صورة أمير صغير فى منظر طبيعى. فى عهد السلطان حسـين فـى «هـراة» فـى نهايـة القـرن الخـامس عشـر، اسـتخدم الفنانون طلاء «اللاكار» فى تلوين جلدة الكتاب وانتشر هذا الأسلوب فى النصف الأول من القرن السادس عشر واقتربت الأغلفة من شكل المنمنمات.

برز خطاطان عظيمان فى «هراه» آنذاك: «على جعفـر» تلميـذ «أمـير علـى التبريز» و «محمد حسين» المسمى «شمس الدين الثانى» وهو الذى علم تحسـين الخط للأمير. وصمم الخطوط الصرحية فـى مسـجد «جواهـر شـاه» زوجـة «شـاه رخ» اشتهر ذلك العصر بالتذهيب الذى لا يضاهى. وبلغ أرفع المسـتويات تحـت حكم «التركمان» فى غرب فارس وبين النهرين.

هذا هو «العصر الكلاسيكى» لفنون الكتاب فى فارس. اتخذ كامل رونقـه مـن حيث التوازن بـين الرسـوم الملونـة والكتابـة الخطيـة والتذهيـب. كمـا انسـجمت العلاقات بين رسوم الأشـخاص والعمـارة والمنظـر الطبيعـى دون أن يطغـى واحـد منهما على الآخـر. وأكـد الفنـان بحساسـيته الحيويـة وكمـال الحركـة، واختـار الألوان التى تمنح المتلقى الدفء العاطفى.. ولعب الأستاذ «بهزاد» دوراً بـارزاً لم يعرف حجمه حتى الآن، لكنه الاسم الذى تفوقت شـهرته علـى كـل معاصريـه، وتوجد له آثار موثقة كثيرة مشهود لها. سـار علـى دربـه العديـدون مـن الفنـانين وقلدوه. بالرغم من أن الأسلوب الفارسى الكلاسيكى فـى المنمنمـات تشـكل ونشـأ فى «تبريز»، إلا أنه نضج فى «هراة» بعد فترة من النشاط فـى «شـيراز» أثنـاء حكم إسكندر – «الأمير الطائش المتهور». كانت شيراز مركزاً ثقافيًّا فارسيًّا قديماً نشأ فيها الشاعر الغنائى الكبير «حافظ» وتطور فيها فـن العمـارة. لكـن «هـراة» كانت غنية وكبيرة وتعتبر البوابة بـين فـارس والغـرب إلى وسـط آسـيا.. لم تكـن عاصمـة لدولـة كبـيرة إلا فـى عـهد «شـاه رخ» سـنة ١٤٠٥م. بعـد وفـاة والـده

«تيمور». كان حاكماً عليها منذ عام ١٣٩٧ فلم يهجرها بعد تنصيبه ملكاً حتى وفاته سنة ١٤٤٩م. ارتفع صيتها بين يديه والتمع بريقها وبرزت شهرتها «سمرقند» عاصمة «تيمور». من الجدير بالذكر أن التيموريين الذين كانوا أتراكا من حيث العنصر والجنس واللغة، لم يتعصبوا وفتحوا قلوبهم للإسلام وللتراث الفارسى فى الشعر والعمارة ولم يتقاعسوا فى نفس الوقت عن تشجيع الشعراء والعلماء الأتراك.

دبت الخلافات فى العائلة التيمورية بعد وفاة «شاه رخ» سنة ١٤٤٩م، فسقطت أجزاء كثيرة من المملكة فى أيدى التركمان بما فى ذلك قلب فارس: «شيراز» و «أصفهان» وتمرد «أبو سعيد» فى «هراة» وحكمها حتى وفاته سنة ١٤٦٨م.

وفى دار الكتب بالقاهرة «مخطوطة بستان» التى أبدعها فنانو «خراسان» . فى القرن الخامس عشر بين دفتيها منمنمة شهيرة تصور سيدنا يوسف الصديق يهرب مما تدعوه إليه «زليخة» زوجة العزيز. تصوير بارع للقصر من الداخل وقد فتحت أبوابه بشكل مثير، فى جو معمارى ثرى بالغ التعقيد ومنظم فى نفس الوقت. نمط بنائى متوافق يستجيب المتلقى لجماله الأخاذ. فالمنمنمات «الكلاسيكية الفارسية» ليست صورا حية تشرح موضوعات معينة، لكنها إبداع فنى مستقل يتم تذوقه جماليا من حيث التصميم والنظم اللوبية والعلاقات الشكلية، أنها تكوينات من وحدات بصرية مترابطة تبنى كما تبنى القصيدة الشعرية، من متغيرات لا تنتهى من التهاويم الفردية والصور الخيالية. مع الحفاظ على تقاليد الإبداع وفقا للأساليب المرعية. ترابط متوافق فى وحدة متكاملة تسفر عن مزيد من التوافق مع الوحدات الأخرى. إصرار لا يكل قد يتخذ أسلوب التكرار لبعض الشخصيات أو الجماعات، يبدو للمتلقى أنه إيضاح أدبى للنص مع أنه ليس كذلك من الناحية التصويرية، إذ أن المنمنمة تنطوى على «جماليات شكلية خاصة» وأنماط خطية ولونية تشغل فراغ الصورة وتمتد أحيانا إلى خارج الإطار المحدد فى الصفحة دون «إخلال» بوحدة السياق التى تدعمها «هوية

التصميم» المستخدم فى صور المنشآت والمبانى التى وضعها المذهبون لزخرفة المخطوطات.

كانت المنمنمات فى ذلك العصر الكلاسيكى تنطوى على «مضمون» أكثر عمقا من أشكالها الظاهرية تعكس مباشرة وبسرعة وجهة النظر الصوفية فى الفن الإسلامى. وقد فسر «جامى» أحد شعراء العصر هذه النظرة «الصوفية الجمالية» بقوله: «الجمال جوهر الخالق ومنبع كل الحب والخلاص. ينعكس بهاؤه ويتكثف فى كل ذرة على الأرض». هكذا ظهرت صورة سيدنا يوسف فى مخطوطة «بستان» – نموذجا للجمال البشرى الكامل. وضع الفنان هالة من الوهج الذهبى حول الرأس الكريم ليؤكد هذا المعنى – بينما تتخذ «زليخة» هيئة الحب الدنيوى القاهر.

فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر أسهم «التركمانى» فى الحياة الثقافية بعد أن ورثوا فنون الكتاب من «هراة» و «تبريز» ونشأت مدرسة شمالية غربية استفاد منها العصر الصفوى الذى هيمن على «فارس» خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، منبثقا من «أردبيل» شمال «تبريز» أسس الشاه «إسماعيل الأول» بلاطة فى تبريز حيث هزم الأعداء، وحرص على الاستيلاء على مكتبتهم سليمة مع كامل طاقمها الفنى والحرفى. لذلك بدأت «المدرسة الصفوية» قوية فتية وفيرة العطاء، ذات أسلوب متألق يتسم بالفخامة والثراء. استمرت تؤدى دورها الثقافى العظيم فى عهد خلفه «شاه طهما سب» (١٥٢٤ – ١٥٧١ م) الذى كان هو نفسه فنانا رساما. بلغت فنون الكتاب ذروتها على أيامه. من حيث التنظيم الإدارى وإتقان الصنعة والتمكن منها وغزارة الابتكارات، مما كان له الفضل من بلوغ هذا المستوى الإنتاجى الرفيع فى إبداع مخطوطة «الشاهنامة» – أو سير الملوك – التى تعتبر رائعة المنمنمات الإسلامية على مر العصور. تضم أكثر من ٢٥٨ منمنمة تغطى كل منها صفحة بأكملها. يتألق بين توقيعاتها العديدة أستاذان عظيمان هما: «سلطان محمد» الذى علم الشاه أثناء فترة إمارته كيف يرسم ويتذوق. و «مير مصور» الذى نلتقى بتوقيعه بعد عام

١٥٤٠ م. كما كتب تلك المخطوطات عمالقة خطاطى العصر: «سلطان محمد نور، وشاه محمود النيسابورى» - الملقب «زراين قلم - أى القلم الذهبى». تتلمذ كلاهما على أساتذة خطاطى الجيل السابق، فكانا ضمانا لاستمرار المستوى الرفيع.

بالرغم من أننا لن نحيط بكل ما نود أن نذكره عن «فنون الكتاب» فى العصر الإسلامى، لا ينبغى أن تغفل عهد الشاه: عباس الأول (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) الذى شمل برعايته جيلا من شباب الفنانين الموهوبين بينهم الرسام «صديق».

هكذا كانت «القيم الشكلية» قوية على الدوام فى تصميم التصوير الإسلامى للمنمنمات، بالرغم من الموضوعية والواقعية والشاعرية والمضمون الفلسفى والإنسانى الذى لم يتخل عنه الفنان الإسلامى أبداً.

المنمنمـــــــات

يشير مفهوم الفن الإسلامى فنون الشعوب التى استظلت برايــة الإسـلام، منـذ فتح مكة إلى القرن الثالث عشر الميـلادى (١٢٥٨ م) أى نهايـة الدولـة العباسية، التى تسيدت العالم الإسلامى قرابة خمسمائة عام اتسمت بالعطاء الحضـارى فـى العلوم والفنون والآداب، بالرغم من التفكك السياسى منذ العام الأول لقيامها سـنة ٧٥٠ م. والفنون الإسلامية تحكمها مجموعة مبادئ وقيـم سـامية، تضفـى عليـها مسحة التكامل والتوافق والطابع الروحى الذى لا يختلف فيه اثنـان مـهما كـانت الجذور والأصول المحلية.

لكن تصوير الإنسان فى الفنون المرئية الإسلامية الجميلة والتطبيقية، كان بالغ الحساسية، خاصة فى فجـر الدولـة الجديـدة. ولأن العـرب كـانوا قبـل الهدايـة وثنيين عبدة أصنام، كان الشكل الإنسانى آخر ما يظفر بعناية المصور الإسـلامى، من حيث الإتقان والقيم الفنية، فالعناصر التشخيصية مستبعدة تمامـا مـن شعائر العبادة أى من صلب الحضـارة الإسـلامية. فـلا يظـهر التشـخيص إلا فـى نطـاق ضيق، شريطة ألا يصور شخصيات مقدسة كالرسل والأنبياء، وألا يكـون محاولـة لتقليد الخالق سبحانه. إلا أن الواقعة التاريخية الموثقة، التى لا تخلو منها معظم مراجع الفن الإسلامى، هى أن الرسول عليه الصلاة والسلام حـين دخـل الكعبـة المشرفة بعد الفتح، كانت حافلة بصور الأنبياء والرسل فأمر بإزالتها ماعدا العذراء والطفل. وبقيت هذه اللوحة الجدارية أربعين عاما بعد الفتح.

إن الدور الذى لعبه التشخيص فـى الفـن الإسـلامى.. بمعنـى تمثيـل الإنسـان بالرسم الملون أو الخامـات المجسـمة، كـان دوراً محـدوداً لا يشـارك مباشـرة فـى الحياة الروحية، من حيث أنه لا يسهم فى الشعائر. وفى حالة لجـوء الفنـان إلى تصوير الإنسان، فهو يحـوره ويحولـه إلى شـكل واضـح الزيـف - أى لا يحـاكى الطبيعة بأسـلوب إيهامى قابل للتصديق، بل يظهر فى جلاء أنه غير حقيقى.

الفارسيون – وحدهم – خرجوا على هذه المبادئ ولم يكتفوا بمحاكاة الطبيعة، بل صوروا الرسل وقصص الكتاب الكريم، لكنه خروج لم يؤثر على عموميات الفن الإسلامى. آية ذلك أنه لا يوجد مسجد واحد تضم زخارفه هيئة إنسانية. وقد أدى الإحجام عن التصوير التشخيصى إلى خلو الأماكن المقدسة، والإحساس بالفراغ والتوحد، وكان سببا فى ازدهار إمكانات جديدة للفن الإسلامى.

وهكذا تعددت أساليب خطوط الكتابة العربية وتنوعت، وجعلتنا نشعر بنبض الفن الإسلامى. ففى أشكالها يكمن الفكر الأساسى الذى يجمع بين العمارة والزخرفة، والمبادئ الهندسية التى تستند إليهما.

الخط والعمارة هما وجها الفن الإسلامى وليس لهما شبيه ولا نظير فى أية حضارة سابقة، مهما قيل عن تأثره بالحضارات القديمة – هكذا كتب المؤرخ «تيتوس بورخات» فى مقدمة كتالوج مهرجان الفن الإسلامى فى لندن سنة ١٩٧٦. وقد ارتبط الخط بالعمارة وبالرياضة فى الفن الإسلامى. بالإضافة إلى زخارف الرقش والتفريع والتوريق التى قامت على دعائم رياضية أيضا، حتى أن «برونوفسكى» فى كتابه «ارتقاء الإنسان» وصف المزخرف الإسلامى بأنه عالم رياضى.. كما وصف «ارنست جروب» هذه الزخارف فى مرجعه الموثوق: «عالم الإسلام» بأنها الفن الدينى الوحيد.

هكذا.. تطور فن الخط وتوثقت علاقته بالدين، حتى أن معظم الخطاطين كانوا متصوفين وارتبط كذلك بفن الكتّاب حتى كان كثيرون منهم رسامين ملونين ومذهبين. ويتخذ المخطوط العربى مكانة رفيعة فى المجتمع الإسلامى لأنه الإطار الذى يضم المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. ولغة التعبير الفنى والزخرفى. ولأنه الوسيط الذى اختاره الله – سبحانه وتعالى – ليحمل كلماته المقدسة إلى عباده. وتعتبر المخطوطات الأولى من المصحف الشريف سجلا موثقا لتطوير الخط العربى والتذهيب حتى القرن الثانى عشر، حيث أسفر الإبداع الإسلامى عن نماذج غاية فى النبل والصرحية.

كانت النسخ الباكرة خلال القرنين الثامن والتاسع. تدون بالخط الكوفى على صحائف الرق المتناثرة مزوقة بالذهب المتعدد الألوان. لكن الانفتاح الذى نما رويدا رويدا بين مختلف أقطار الإمبراطورية منذ منتصف القرن الثامن إلى القرن الحادى عشر، زاد الاهتمام بموضوعات الحياة اليومية وما تحفل به من أنواع النشاط. واتسعت أرجاء الإمبراطورية ومضى طلاب العالم والتجار يجوبونها طولا وعرضا. وتطلعت البورجوازية إلى مكانة اجتماعية لائقة. وانحسرت امتيازات رجال الحرب. وتحول المضمون من مظاهر القوة إلى المهادنة والتسامح. ولم يعد الرسم التصويرى قاصرا على الجداريات فى القصور وزخارف المنسوجات وأدوات الاستعمال، بل شاع بين الناس للأغراض الشخصية. آية ذلك واقعتان حدثتا أولاهما بين «حمدان المصور» والشاعر الأشهر: بشار بن برد (٧١٤ - ٧٨٤ م)، إذ طلب من «حمدان» أن يرسم طائراً على كأس من الزجاج فلم ترق له الصورة وهدده بالهجاء. فقابل المصور تهديد الشاعر بالمثل، وتوعده إن فعل ليرسمن صورته فى مشهد قبيح على باب الدار، حتى يراها الرائح والغادى. فتراجع الشاعر. الواقعة الأخرى رواها الدكتور محمد جمال محرز عن «المقريزى» قال: فى أواسط القرن الحادى عشر تبارى مصوران فى حضرة الوزير الفاطمى: أحدهما عراقى والأخر مصرى.. رسم كل منهما راقصة تنطق بالواقعية وبراعة الأداء وقوة التعبير فأجزل لكليهما العطاء.

ظهر هذا النمط الواقعى فى الرسم التصويرى فى مصر خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر مسجلا على الفخار أو محفورا على الخشب والعاج.. ومن أهم نماذجه قطعة من صحن محفوظ فى المتحف الإسلامى بالقاهرة، مرسوم عليه متصارعان عاريا الصدر، بين جمهرة من المعممين بعضهم واقفون وبعضهم جالسون، لكن الاهتمام انتقل من القرن الثانى عشر من الأعمال الخزفية وأدوات الاستعمال اليومى والمنسوجات والفنون التطبيقية إلى المنمنمات والمخطوطات. حيث ظهرت فى النصف الأول منه منمنمات يمكن تصنيفها وتقنين أسلوبها ونسبتها إلى مناطق إبداعها، قبل أن تجتاح جيوش المغول العراق وإيران وسوريا (١٢٢٢ - ١٢٥٨م) وتنهى حكم العباسيين، ويهرب الفنانون والحرفيون من وجه البطش المغولى، وتختلط الأساليب وتتهجن.

تعتبر الفترة التي سبقت غزو المغول (قبيل القرن الثاني عشر إلى ما بعد منتصف القرن الثالث عشر) أزهى عصور المنمنمات - أى الرسوم الإيضاحية الملونة.. إلا أن تحديد تواريخ مخطوطات هذه الفترة بالغ الصعوبة، بسبب ما كان ينتهجه الناسخ من نقل خاتمة المخطوطات الأصلية حرفيا بتواريخها القديمة.. أو استخدامه لعدة مخطوطات لإخراج مؤلف جديد ونقله منمنمات تنتمي إلى أساليب تختلف باختلاف الأصول. بالرغم من ذلك يمكننا استخلاص معايير عامة لإبداع منمنمات هذه الحقبة، وإبداء الملاحظات على العناصر المرسومة.. فمن المعروف أن العرب مغرمون بالحيوانات، ويعاودون ذكرها في أشعارهم وآدابهم، مدققين في وصف التفاصيل.. فكم أشاروا إلى الخيل والإبل والظباء والوحوش. وللأسد عندهم أسماء تفوق عدد أسمائه في أية لغة أخرى.. انعكس هذا الشغف بالحيوانات على هوايتهم للصيد، وتصوير مناظره على جدران قصورهم منذ شيد الأمويون منتجعاتهم على أطراف المناطق الزراعية في سوريا والأردن: في «قصيرة عمرة» و «خربة المفجر» وغيرهما.

لم يكن مستغربا - إذن - أن تكون باكورة المخطوطات العربية الفاخرة، هي قصص «كليلة ودمنة» حيث تجرى الحكمة على لسان الحيوانات والطير.. وهو كتاب هندى الأصل، وضعه الحكيم «بيدبا» باللغة السنسكريتية ثم ترجم في القرن السادس إلى اللغة الفارسية القديمة «الفهلوية». ونقله إلى العربية «عبد الله بن المقفع» المتوفى في سنة ٧٥٠ ميلادية. ولكى نتذوق الرسوم الفاتنة التي يحفل بها هذا - المخطوط الهام، ينبغي أن نشير إلى مقدمة المؤلف حيث يقول، إنه وضعه للعامة والشباب والملوك والأمراء على السواء. وأنه أجرى الحوار والأحداث بين الحيوانات والطيور ليجذب الانتباه. وعنى بتضمينه الرسوم الملونة الجميلة ليزيد القارئ بهجة ويجعل حكاياته أشد تأثيرا.

أقدم نسخة بين أيدينا من هذا المخطوط القيم، أنجزت في سوريا بين عامي ١٢٠٠، ١٢٢٠ م، وهى متأثرة في رسومها بالأصل الفارسى الذى ترجمت منه.. ولا توجد نسخة أصلية نقارن بها الرسوم، لكن الأسلوب الفارسى الساسانى

معروف الخصائص، وبينها ما تتسم به رسوم النسخة العربية من طابع ملكى . فخم ووقور. وهو أسلوب شكلى سكونى وليس تعبيريا. حتى اللوحات التى تضم عناصر حركة، تهبط ديناميكيتها إلى أدنى درجة.

إلا أن هذه المنمنمات معاصرة للوحات كتاب «الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى. الذى أنجز فى الموصل بشمال العراق سنة ١٢١٩ م. ويمكن المقابلة بينها من حيث المعايير الفنية التى ألمحنا إليها والطابع العام. لكننا لم نعثر فى هذا المؤلف النادر إلا على واحد وعشرين جزءاً بينها ستة فقط مصورة بريشة «محمد بن أبى طالب البدرى». وبعض اللوحات موقعة باسم «بدر الدين عبد الله» مما يوحى بمكانة الفنانين فى ذلك العصر ومدى الاعتراف بهم، بعد أن كانت تغفل أسماؤهم شأن الحرفيين.

.. و «الأغانى» من أهم المخطوطات التى تعكس منمنماته الأسلوب الملكى الذى أشرنا إليه.. خاصة الغرر التى تتصدر الأجزاء الستة. والغرة هى فاتحة الكتاب أو صفحته الأولى. وهى تصور الحاكم عادة أو الأمير أو الثرى أو صاحب الجاه الذى أصدر الأمر بالنسخ. وغرر الأجزاء الستة تصور الأمير أو الحاكم فى أوضاع ملكية منوعة.. تارة وهو بين الحاشية والندماء. وأخرى وهو يصطاد وحيداً فى البرية ومعه العقاب، وثالثة وهو يجرب قوساً جديداً. ورابعة وهو يتوسط إطارا تنتظمه صور عازفات الموسيقى والراقصات. إلا أن جميع اللوحات المرسومة بالأسلوب الشكلى الوقور السكونى الخالى من الانفعال. حتى فى أوضاع الرقص والحركة، يخلو وضع الأشخاص من الديناميكية.. يتوسطهم الحاكم بادى المكانة والوجاهة والثراء، فى ثوب أزرق قشيب موشى بالذهب. يتخذ جلسة ملكية تقليدية ويزيد فى الحجم قليلا عن الآخرين، مما يوحى بأن هذه التكوينات ترمز إلى أحداث قد تتعلق بموضوعات المخطوط.

فى الوقت الذى رسمت فيه منمنمات «كليلة ودمنة» و «الأغانى» – فى مطلع القرن الثالث عشر – كان يسرى تيار آخر يؤثر على فن المنمنمات، خاصة المنقولة عن أصول يونانية، وهو تيار كلاسيكى بيزنطى يتسم بالواقعية والحيوية

ومحاكاة الطبيعة بالرغم من المسحة الزخرفية، مثل منمنمات كتاب «مادة الطب» الذى ألفه «ديوسقوريدس» عن النباتات الطبية سنة ٥١٢ م، وترجم إلى العربية سنة ١٢٢٩ م. وقد اتسمت منمنماته بالكلاسيكية فى توزيع العناصر داخل التكوين، وغزارة طيات الملابس، والعناية بالتفاصيل والظل والنور وحيوية التعبير، وشدة محاكاة الوجوه للطبيعة مما يدعونا إلى اعتقاد أن الرسام كان يجلس إلى نموذج حسى (موديل)، كما هو الحال فى أرقى الأكاديميات الفنية فى العصر الحديث، بالرغم من الجوانب الزخرفية وأخطاء المنظور. أما صور النباتات فترقى إلى مطابقة الواقع حتى كأنها منقولة عن الأصل اليونانى.. يؤيد هذه الزعم افتقاد وحدة الأسلوب فى منمنمات المخطوط الواحد.

هناك مخطوط آخر بعنوان «مختار الحكم فى محاسن الكلم»، تكشف منمنماته عن التأثيرات الكلاسيكية البيزنطية، ويرجع تاريخه إلى القرن الحادى عشر.. وقد وضعه الأمير محمود الدولة المبشر، وهو من الأدباء الحكماء.. ترجم فيه لأشهر علماء اليونان فى الطب والفلسفة، ونقل الكثير من أقوال هوميروس وصولون وأبقراط وسقراط وأرسطو وفيثاغورس وجالينوس وغيرهم. وقد يرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر فى سوريا، خاصة أن واضعه من أصل دمشقى ثم استوطن مصر.. حفل بصور الحكماء فى هيئة عربية إسلامية، مع أن العلاقة وثيقة بين أسلوب المنمنمات وتكوينات الرسوم البيزنطية كصور الأنبياء والرسل فى مطلع القرن الأول الميلادى.. أبدع المزوق المسلم صور الحكماء بنفس التكوين الكلاسيكى مع تغيير الملامح وهيئة الملابس.. ثم ختم المخطوط بلوحة مثيرة لجمع الحكماء، وهم فى نقاش حار بادى الانفعال والتوتر، مما أضفى على المنمنمة مزيدا من الحركة والحيوية.

إلا أن هذا التأثير الكلاسيكى البيزنطى لم يقتصر على منمنمات المخطوطات المنقولة عن اليونانية، بل انسحب على منمنمات المؤلفات الأدبية.. وهو أمر لا يقلل من عبقرية المزوق أو الرسام الملون الإسلامى بل يزيد إبداعه ثراء. ويعتبر مخطوط «مقامات الحريرى» من أكثر نماذج هذا الأسلوب المبتكر فتنة وجمالا.. أبدعه واحد من سادة فن المنمنمات العربية، هو «يحيى ابن محمود الواسطى».

وكلمة «مقامات» معناها قصص وحكايات.. كتبها فى خمسين مقامة «أبو القاسم بن على الحريرى» فى الربع الأول من القرن الثانى عشر.. وهو أديب بليغ عمل مديرا للبريد فى مدينة البصرة.. تحكى مقاماته نوادر رجل يدعى «أبو زيد السروجى» فقير رث الحال، لكنه فصيح اللسان واسع الحيلة يهوى المجتمعات. كثير الجدل والحوار كاشفاً عن مواطن الضعف عند الناس.. يخطب ويعظ ويستجدى أحيانا متخذا مختلف المواقف الإنسانية. تعتبر هذه المنمنمات - بالإضافة إلى النصوص المدونة - وثائق يعول عليها فى دراسة ثقافة المجتمع العربى الإسلامى فى العراق آنذاك.. تصور فى تعبير صادق وتفاصيل دقيقة، حياة مختلف طبقات المجتمع من حكام ورعية، وتحيط بأشكال العمارة والأثاث والأسلحة والأعلام والثياب والخطوط والفنون التطبيقية وأدوات الاستعمال اليومى.. كذلك العادات والتقاليد فى أمور الزواج والوعظ بين الأبناء وتشييع الجنازات، والسفر والندوات الأدبية.. إلى آخر ما يساعد على التعرف بكثير من الدقة على الثقافة العربية فى ذروة العصر العباسى.

يذكر الدكتور «زكى محمد حسن» فى كتابه عن «التصوير الإسلامى» أن أقدم مخطوطة مصورة لمقامات الحريرى أنجزت سنة ١٢٢٢/ ١٢٢٣ م. بعد وفاة مؤلفها بنحو قرن من الزمان، ويرجح أنها نسخت وزوقت فى الشام نظرا لقرب شخصيات لوحاتها من أشكال القديسين فى المخطوطات البيزنطية المسيحية الشرقية.

لذلك تكون مخطوطة «الواسطى» ليست الأقدم، لأنها أنجزت سنة ١٢٣٧ م، لكنها الأعظم والأكثر روعة.. ضمنها ٩٩ منمنمة تتسع كل منها إلى ٣٧ × ٢٥ سم، وتتميز بقوة التعبير وحبكة التكوين وجمال التلوين، وموسيقية الخطوط وتباين الإيقاع، والتكامل المدهش بين الشكل والموضوع والمضمون فى وحدة جذابة تثير الخواطر وتلهب الخيال. وتكشف فيها بذور الأسلوب التعبيرى الذى ظهر فى أوروبا بعد أكثر من سبعة قرون. بلغت هذه المنمنمات درجة عالية من القيمة الفنية تسمح بفصلها عن المخطوط لتصبح عملا فنيا قائما بذاته. فقد

برع «الواسطى» فى تصوير الشخصيات والتعبير عن حالاتها النفسية المتباينة، والتمييز بينها حتى يخيل المتلقى أنه يقصد أشخاصا بعينهم، ما يضفى على العمل حيوية وقسوة تأثير.

ويصف المؤرخ الأمريكى «أرنست جروب» أسلوب الواسطى بأنه هضم التقاليد الفنية السورية الهيلينستية وامتصها بذكاء، وخرج بإبداع جديد، مفعم بالحركة يختلف شكلاً وروحاً عن التقاليد السلجوقية التى كانت سارية آنذاك.

هكذا بلغ فن الرسم والتلوين ذروته فى العصر الإسلامى، فى الوقت الذى كانت تتطلع فيه أوروبا إلى عصر النهضة.

يحيى الواسطى وحواريوه

لم يعرف العرب فى العصر الحديث شيئا عن مثقفيهم وروادهم من العلماء والأدباء والفنانين، إلا بعد أن أزاح الغرب الأوروبى الستار عن سيرتهم وإنجازاتهم. لم يعرفوا أن يحيى بن محمود الواسطى رسام كبير وخطاط مذهب وملون، إلا بعد أن كشفت فرنسا سنة ١٩٣٨ عن كنوزه الإبداعية، وأقامت لها عرضا فى باريس. وأرسلت للدول العربية بطاقات دعوة عليها صورة الفنان العربى العبقرى. كان عرضا تاريخيا ضم مخطوطة مقامات الحريرى، وبها تسعة وتسعون رائعة من رسم الواسطى وتلوينه. وقد مضى على ذلك الكشف عشرات السنين من الزمان ولم تصدر كلياتنا الفنية بحثا يتيما واحداً عن حياة وأعمال الفنان الفلتة. لم تهتم به سوى العراق منذ بضعة أعوام، فأقامت المهرجانات فى ذكراه، ووضع مثقفوها بحوثاً ودراسات عن عصره وحياته وأعماله. بالرغم من أن معظم روائعه موزعة على كبريات متاحف العالم. لكنها دراسات سطحية ناقصة. إلا أن د. ثروت عكاشة قد وضعه مؤخرا ضمن موسوعته عن أدبيات الفن التشكيلى، كتابا بالأبيض والأسود عن منمنمة مقامات الحريرى.

كان يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى واحداً من جيل العباقرة، تمثلت فى منمنماته ذروة الرسوم الإسلامية فى القرن الثانى عشر وحتى منتصف الثالث عشر، ففى إبداعه من المخطوطات والمنمنمات، تبلورت السمات الفنية والمعايير والتقاليد، التى عرفنا بها «الطابع الفنى» لما يسمى «المدرسة العربية لفن الرسم والتلوين» الذى كان يسمى «فن التزويق» هذا الطابع أو المدرسة، الذى امتد تأثيره إلى شمال أفريقيا والأندلس، وترك بصمته فى أوربا، على بعض اللوحات الجدارية قبل عصر النهضة. نشأت هذه المدرسة فى بغداد وواكبت الخلافة العباسية (٧٥٠هـ ١٢٥٨م) حتى تبلورت فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر، والأولى من الثالث عشر.

وبلغت الذروة على يد الواسطى فى مخطوطة مقامات الحريرى ومنمنماتها التسع والتسعين، التى نسخها وزوقها - أى رسم لوحاتها ولونها ووضع زخارف

صفحاتها - سنة ١٢٣٧م، وهى محفوظة حاليا فى المكتبة الوطنيـة فـى باريس. نستشف الطابع العربى الأصيل، بالرغم من التدمير الـذى لحـق بنفـائس المخطوطات العربية، بالإحراق تارة علـى أيدى المغول، وبالإفساد تارة أخرى بأيدى دعاة تحريم الرسم المتطرفين، أو بسقوط الألوان بمرور الزمن وترميمات غير المتخصصين، الأمر الذى أضاع الكثير من السمات الفنية لهذه المدرسة التصويريـة العربية الفريدة. وأضاع معالم تـهم الباحثين فـى العلوم الإنسانية والعـادات والتقاليد، والطرز المعمارية وتصميمات الملابس.

كان الخلفاء العباسيون مولعين بالمخطوطات والمنمنمات، وكان المسـتنصر بـالله يحتفظ بنسخة خاصة من مقامات الحريرى، بخط ورسم وتزويق الواسطى. وكـان المستعصم بالله الذى دام حكمه حتى عام ١٢٥٨م، أكثر عناية بالمخطوطـات، قـد ذكر التاريخ أن وزيره: مؤيد الدين أبـو طـالب، احتفـل بافتتـاح دار الكتـب فـى قصره، مما ينم عن أن المنمنمات الألـف التـى بقيـت لنـا لنستقرئ منـها تقـاليد ومعالم الطابع العربى الأصيل لفن الرسم والتلوين، ليست سوى جانب يسير ممـا كانت تعمر به خزانات القصور، والمدارس والمساجد والتكايا.

لم يكن الواسطى الفنان الوحيد الذى نسخ مقامات الحريرى وصورها. إنما كان عمدة الرسامين وإمامهم فى عصره، إذ لم يختلف واحد من المزوقـين والخطـاطين والمزخرفين، عن إنجاز نسخة أو أكثر من المقامات. ولم تخل منها خزانـة أديـب أو عالم أو مثقف أو أمير. والمقامة فى اللغة معناها الخطبة أو العظـة، لكنـها عنـد الحريرى حكايات وقصص تحمل الحكمة فى طياتها. ويروى أنه نسخ بخط يـده خمسمائة مخطوطة وقيل سبع غير ما خطه النساخ والمزوقون.

.. والحريرى هو: أبو محمد القاسم محمد بن عثمان البصـرى الحريـرى. ولـد فى إحدى ضواحى البصرة، عاش ومات فـى مدينـة البصـرة، وعمـل فـى ديـوان الخلافة لكنه استمد مكانته من مصنفاتـه فـى الأدب والشعر واللغـة. ثـم طبقـت شهرته الآفاق بعـد وضعـه المقامـات فـأصبح مـن أعـلام عصـره. وضعـها الخليفـة العباسى: المسترشد بالله، ويقال لوزيره: شرف الدين. وذاع صيت المقامات حتـى

وضعت فى تقريظها الأشعار، وفي تفسيرها وشرحها المؤلفات. وقد ذكر الحريرى فى مقدمتها شيئا من تاريخ هذا النمط الأدبى فقال: ابتدعها بديع الزمان وعلامة همزان، وعزى إلى أبى الفتح الإسكندرى نشأتها، وإلى عيسى ابن هشام روايتها.

يصف البحاثة «أيتكـهاوزن» صاحب كتاب التصوير عند العرب مقامات الحريرى بقوله: «إن أحداثها وقعت فى أماكن شتى، توافرت فيها مواقف فريدة فى حياة العالم العربى، خاصة العراق فى ذلك الزمان، حيث تم إنجازها. توزعت الأحداث فى السوق والمسجد والمكتبة والخان والمقبرة، والمجتمع الصحراوى والجزر الخضراء فى عرض البحر، وبلاط الحكام والقصور الحافلة بالعبيد. وغرفة الدرس وعقاب التلاميذ بالفلكة، والسفن والفرسان وقطعان الجمال. واستعراض حياة الأثرياء والفقراء والسعداء والتعساء، ومختلف العواطف والأحاسيس والانفعالات».

لوحات الواسطى لم تكن مجرد صور توضيحية دقيقة لكل ما جاء فى المقامات، من الأوصاف ومشاعر ضمنها الحريرى قصصه وحكاياته. إنما كانت أيضا أعمالاً فنية قائمة بذاتها، تتوافر لها ما يتوافر للوحات الكبيرة، من القيم الاستطيقية التى تميزت بها المدرسة العربية فى الرسم والتلوين، والطابع الذى تبلور عبر مئات السنين، منذ بداية فن المخطوطات فى العصر الأموى، حتى أصبح تيارا واضح القسمات فى نهاية العصر العباسى: ذروة ما يعرف بالحضارة الإسلامية العربية. بلغت المخطوطات المزّوقة أوج روعتها حينذاك. قبل اجتياح هولاكو لبغداد و إحراقه المخطوطات وإهدارها. حتى كان أهل المدينة يقايضون بالطعام على ما بقى منها، حين حلت المجاعة بالبلاد عقب الغزو البربرى.

أما من حيث أن منمنمات الواسطى صور إيضاحية، فهى تجسد العادات والتقاليد حتى يراها القارئ رأى العين. لم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا ورصدها وسجل تفاصيلها. فشاهدنا العمائر وسقوفها المتحركة بغرض التهوية. ودقائق ما تضمه المنازل فى داخلها خاصة حجرات النساء. وكيفية صناعة السفن وكل مظاهر الوجود البشرى فى المهد إلى اللحد، فى أسلوب مثير جذاب، فوجئ

بروعته عالم الفنون وأزاحت فرنسا عنه الستار في معرضه سنة ١٩٣٨، بعد سبعمائة عام من تاريخ الإبداع. عرف العالم حينئذ أن التاريخ كان يخفي أسرار مدرسة عربية أصيلة للرسم والتلوين، تضاهي أرفع مدارس عصر النهضة الذى بدأ في أوروبا بعدها بقرن كامل.

تاريخ المنمنمات العربية - أي الرسم والتلوين وتزويق المخطوطات - يواكب تاريخ حركة الترجمة عن مؤلفات الحضارات السابقة، ومعظمها يتعلق بالطب والفلك والفلسفة والتاريخ. كانت البداية مع الخليفة الأموى: هشام بن عبد الملك (٧٢٤ ٧٤٣م)، حين أمر بترجمة كتاب عن ملوك الفرس، محلى بصور ٢٣ ملكا بينهم ملكتان. ويرجح المؤرخون أن النسخة العربية كانت محلاة بنفس اللوحات نقلا عن الأصل. ازداد إيقاع حركة الترجمة في عهد العباسيين الذى امتد إلى خمسمائة عام: (٧٥٠ إلى ١٢٥٨م) - كانت باكورة أعمالهم كتاب كليلة ودمنة للفيلسوف الهندى بيدبا. ترجمة عن الفارسية عبد الله بن المقفع المتوفى عام ٧٥٠ م. ازداد إيقاع الترجمة خاصة في عهد الخليفة المأمون، الذى أنشأ دار الحكمة وأرسل المبعوثين إلى الخارج لانتقاء أنفس المؤلفات.

لكى نتذوق ونتفهم إبداع يحيى بن محمود الواسطى، ينبغى أن نضع الظروف التاريخية موضع الاعتبار، ومسيرة فن الرسم والتلوين خلال عصور التعريب ونقل الصور، حتى عصور التأليف والإبداع الفنى، حيث اتضحت معالم «مدرسة عربية» ذات هوية وشخصية، تتميز بها عما سبقها وما لحقها من مدارس - وأساليب. فتاريخ أقدم مخطوطة مزوقة وصلت إلينا، يعود إلى عام ١٠٠٩م، وهى نسخة كاملة من كتاب «صور الكواكب الثابتة» لعبد الرحمن الصوفى. أما المخطوطات المزوقة التى تمثل «المدرسة الفنية العربية» فيرجع أقدمها إلى عام ١١٩٩ م، وهى نسخة من كتاب «الترياق» لجالينوس، و «خواص العقاقير» لديوسفوريدس، و «البيطرة» للحسن بن أحمد. أما الكتب الأدبية فأشهرها «كليلة ودمنة» و «الأغانى» و «مقامات الحريرى».

يتبين من استقراء رسوم المدرسة الفنية العربية، أنها كانت توضيحية بالدرجة الأولى. تعنى بتفسير العبارات المعقدة، وكيفية تحضير الدواء، و تفصيل أشكال

النباتات والأشجار. إلا أنها من ناحية أخرى كما أسلفنا القول، لوحات إبداعية شكلا وموضوعًا ومضمونًا، تعكس تقاليد وعادات اجتماعية لم يكتب عنها المؤرخون. وتصل مقامات الحريرى المزوقة برسوم الواسطى القمة فى هذا السياق، وهى أوسع المخطوطات شهرة وانتشارا. توجد أربعة مخطوطات أخرى مزوقة لمقامات الحريرى، لكنها بريشة فنانين آخرين من نفس الطابع الفنى. أما النسخ العديدة المنتشرة فى متاحف العالم لنفس المقامات فلا تحمل الهوية الفنية التى أشرنا إليها. أما المخطوطات الخمسة ذات الطابع العربى، فتشترك فى الصياغة والأسلوب والكثير من التفاصيل التى تميز الاتجاه.

تشتهر نسخة الواسطى من المقامات باسم «شيفر الحريرى» نسبة إلى اسم المالك الأصلى الذى أهداها للمكتبة الوطنية فى باريس. تضم ١٦٧ ورقة. مكتوبة بمداد أسود يميل للحمرة، بخط نسخ جميل متقن مشكول ومنقوط. تتسع كل ورقة إلى ٢٧,٦ × ٣٣,٧ سم وتحتوى على ١٥ سطرا سجل للفنان الكبير فى آخر صفحات المخطوطة اسمه وتاريخ الإنجاز، نقتطف مما كتبه السطور التالية: «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه، يحيى بن يحيى بن أبى الحسن كوريها الواسطى بخطه وصوره، أخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامدا لله تعالى.. إلخ».

يوافق العام الهجرى الذى ذكره الفنان سنة ١٢٣٧ ميلادية ويرجح من عدة شواهد أنه أنجز رائعته فى مدينة بغداد، إلا أن المخطوطة قد أصابها الكثير من التلف، عبر السنوات السبعمائة التى انقضت قبل اكتشاف قيمتها، على أيدى المؤرخين الفرنسيين والنقاد الفنيين سنة ١٩٣٨، ويبدو أن أحد الرسامين غير المحتكين، أعاد تلوين المساحات التى سقطت عنها ألوانها. كما امتدت يده إلى العديد من الوجوه فأعاد تخطيطها بأسلوب يجعلنا لا نفرق بين وجوه الرجال والنساء. أو الكهول والشباب. وغير من ملامح أبى زيد بطل المقامات، فجعل لحيته سوداء بعد أن كان بياضها علامة عليه، كما ذهب الترميم بطيات الملابس التى برع الواسطى فى تصفيفها وتنظيم تعبيراتها. وضاعت الزخارف الدقيقة التى

كانت تميزها، واختفى طراز أزياء العصر، كشكل الأكمام وسعتها، وتصميم فتحات الصدور. إلا أن ما بقى سليما من المنمنمات، يكشف عن عبقرية الواسطى ودقته وقدرته التعبيرية المثيرة. وجاذبية الشخصيات التى صورها والمعايير الرئيسية التى اتسمت بها مدرسة بغداد فى فن الرسم والتلوين.

يكنى يحيى بن محمود بن يحيى بالواسطى، نسبة إلى مدينة واسط التى أسسها الحجاج بن يوسف الثقفى بعد فتح العراق فى العصر الأموى. وهى تتوسط مدن البصرة والكوفة وبغداد والأهواز. دمرت عند تحويل مجرى نهر دجلة، وبقيت آثارها حتى اليوم وتعرف باسم خرائب منارة.

ومنمنمات الواسطى ثرية فى مواقفها ثرية فى تعبيرها فى ألوانها وموسيقية خطوطها. تزخر لوحة ألوانه (الباليتة) بالأحمر والأزرق والأصفر. يستولدها العديد من المشتقات حسب مقتضى التعبير والتكوين والعطاء الجمالى، مما أوصله فى إحدى اللوحات أن صور الجمل باللون البنفسجى. فهو قد يخرج على الواقعية استجابة لمتطلبات التشكيل الجمالى والتعبير. مما يتفق مع أحدث نظريات الأستطيقا. فقد كان تعبيريا بقدر ما كان واقعيا.

شابهت أعماله أعمال فنانى المدرسة البغدادية العربية. فى وضع وجوه الشخصيات المرسومة فى النصف العلوى من الجسم، حتى ينفسح المجال للتعبير عن مضمون الموضوع، بالإشارات التى تؤديها الأيدى والأذرع وحركات الكف. لكنه كان يحيط الأجسام بخطوط سوداء ماعدا ما ظهر منها كالوجوه والأيدى. فيحيطها بخطوط وردية رقيقة. كما افترق عن معاصريه من الرسامين بدقة تعبير الوجوه والأصالة فى اختيار المواقف التى يصورها، مستهدفا الإمتاع وتوضيح ما قصرت عن تصويره المقامات خمسون مقامة وتسع وتسعون منمنمة. لكل مقامة صورة أو أكثر ماعدا المقامتين الأخيرتين. أراد بهما أن يكمل الصورة الذهنية التى يتخيلها القارئ للأحداث بدرجة عالية من الدقة والإتقان والمهارة. وبينما كان معاصروه يقصرون أداءهم الواقعى على الإنسان والحيوان والطير، وينحون إلى الزخرفة والتحوير ورسم النباتات والأشجار والعمائر، كان الواسطى يتوخى الواقعية فى جميع العناصر الواردة فى التكوين.

إذا كان الحريرى قد تحدث فى مقاماته بلغة رقّيعة جزلة، مصورا بالكلمات المواقف الاجتماعية وما تسفر عنه من عظة وحكمة، فقد تحدث الواسطى عن تفاصيل تلك المواقف بلغة لا تقل عظمة ورفعة، هى لغة الخط واللون والملمس والإيقاع والتكوين وعمارة الصورة. تحدث فوق كل هذا بلغة الشكل الواقعى للكائنات، بمفهوم جديد غير مسبوق، يظهر شخصية العنصر المرسوم إنسانا كان أو حيوانا أو نباتا أو أى شىء آخر. حين يرسم جملا أو حصانا أو حمارا أو بغلا، ينهج نهج كبار الفنانين والأدباء ويبلور خصائص الكل فى واحد. فلكل جنس من الكائنات الحية، حركاته وسكناته وصراخه ولفتاته، التى تميزه وتنم عن شخصية أفراده، وليس مجرد شكل ظاهرى سطحى لا حياة فيه. كان الواسطى يصور الروح قبل الجسد حتى يتجسم إحساس المتلقى بالكائن المرسوم. تتضح هذه القدرة فى تصوير الشخصيات الإنسانية المتجمعة داخل الحدث، مما يجتذب المتلقى إلى تفاصيل الصورة ويصبح واحداً من عناصرها، فيسبح بخياله فى أحداث وقعت منذ أكثر من سبعمائة عام فى بغداد، أيام أن بلغت الحضارة الإسلامية العربية أوج ازدهارها، لا يعوق خيالنا ما يصادفنا أحيانا من تعبيرات مرسومة بلغة الرمز والإشارة. كالخطوط المتعرجة المتكسرة التى ترمز للماء، ولا تخفى ما يسبح فى جوفها من أسماك. أو تقسيم اللوحة إلى حجرات يجرى فى كل منها حدث ما أو تراكيب مسرحية بعيدة عن محاكاة الواقع. فبالرغم من كل هذه السمات تبدو منمنمات يحيى بن محمود الواسطى قوية التعبير.. شديدة الواقعية.. صادرة عن رسام مطبوع يؤمن بأن ما يضعه على الأوراق من خطوط وألوان وموضوعات، هو الحياة نفسها.. وليس محاكاة للحياة،،

فـن التصوير الإسلامى

لم يقتصر إنجاز العصور الإسلامية فى الفنون المرئية الجميلة والتطبيقيـة علـى الأشـكال الزخرفيـة للرقـش الهندسـى والحلزونـات والتوريقـات والتفريعـات. وتكوينـات الكتابـة العربيـة التـى نلقاهـا فـى العمـائر والأعمـال الفنيـة وأدوات الاستعمال اليومى. فثقافات العالم القديم التى استظلت براية الإسلام أثـرت علـى حضارته وزودتها بخبرات منوعة ومعارف شتى. وسرعان مـا اندمجـت بالفلسـفة الإسـلامية لتسـفر عـن الأشـكال الإبداعيـة التـى نعرفـها اليـوم باسـم: «الفـن الإسلامى».

هضمت الحضارة الجديدة ثقافات العراق وفلسطين وسوريا ومصر وإيران وبرقـة وطرابلس، خلال خمسة عشر عامـا فقـط (٦٣٣ - ٦٤٧ م). ومـا لبثـت أن مـدت سلطانها إلى شمال غرب أفريقيا سنة ٦٧٠ م ثم أسبانيا والسند سـنة ٧١١ م. كمـا كان لانتقال عاصمة الإمبراطورية الجديدة سنة ٦٦١ م من المدينـة المنـورة وبيئتـها البسيطة إلى دمشق - المدينة العريقة ذات التاريخ - أثـر واسـع فـى مظـاهر العـز والفخفخة التى اتسم بها حكم الأمويين، المنحدرين مـن سـلالة أرسـتقراطية فـى مكة المكرمة.

لا مجال للحديث عن الحرام والحلال فى موقف الإسلام من «الصـور». ليـس فقط لأنها ليست موضوع بحثنا ، ولكن لأن الرسم التصويرى الملون حقيقـة واقعـة فى الثقافة العربية الإسلامية. منذ اليـوم الأول لفتـح مكـة المكرمـة . حـين دخـل رسول الله صلى الله عليه وسلم الكعبة المشرفة ، وأمر بإزالة ما بها من صور ماعدا صورة العذراء والمسيح الطفل. والرسم التصويرى منتشر على طول التاريخ الإنسانى وعرضه وما قبل التاريخ المكتوب. لم يتوقف انتشاره فـى العصـور الإسـلامية منـذ استقرار الدولة الجديدة، وإن كان المتبقـى منـه قليـلا نسـبيا. سـواء مـن العصـور الجداريـة فـى أطـلال القصـور والعمـائر. أو فـى منمنمـات المخطوطـات المترجمـة أو المؤلفة فى مختلف العلوم والآداب. هذا القليل هو ما سلم مـن التلـف بالإهمـال

وعدم الوعى. أو بفعل المتطرفين من أعداء التصوير الذيـن يقـع علـى كاهلـهم وزر تدمير واحد من أهم وأكمل مظاهر الثقافة الإسلامية.

يتفق المؤرخون على أن أول نماذج فن التصوير الإسلامى هى الجداريات التـى تزين مبنى «قبة الصخـرة» فـى مدينـة القدس: أول بنـاء إسـلامى ضخـم. أمـر بتشييده سنة ٦٩١ م: الخليفة الأموى: عبد الملك بـن مـروان. انتظمـت الجـدران الداخلية صور بالفسيفساء الزجاجية الملونة لأشجار وأوراق وثمار، بأسلوب واقعى مستمد من الطابع الكلاسيكى البيزنطى الذى كان يسود المنطقة من قبـل. بـل إن استخدام الفسيفساء أسلوب بـيزنطى أثـرت بـه الثقافـة الإسـلامية إبداعـها منـذ البداية. ثانى أهم مصادر الرسم التصويرى الإسـلامى هـو الجـامع الكبـير بمدينـة دمشق، الذى أمر بإقامته سنة ٧٠٦ م الوليد بن عبد الملك الذى بلغ حكم الأمويين فى عهده ذروته. كان جامع دمشق مزينا بمشـاهد رائعـة بالفسيفسـاء – قبـل أن تتلفها الزلازل والحرائق – لم يبق منها سوى القليل فى الداخل وفى البهو. هـذا القليل ينم عن أسلوب واقعى كلاسيكى بهيج، يصور مشاهد طبيعية فاتنـة تشـبه فى أسلوبها فسيفساء قبة الصخرة، تتضمن مجاميع معمارية صغيرة تتوسط مناظر برية، بالإضافة إلى تكوينات من المبانى المختلفة الطرز، تقع بين أشجار ضخمة، بالقرب من متسع مائى كالنهر الجارى. ولكى يقترب الفنان من محاكاة الواقـع، استخدم ٢٩ لونا بينها عشر درجات من الأخضـر وأربـع مـن الأزرق وثـلاث مـن الفضى. ولا تخفى الأصول الكلاسيكية لعناصر التكوينات وأسلوب صياغتها. بـل إن المؤرخين العرب ذكروا أن إمبراطور بيزنطة كان يلبى طلب الخليفة الأموى فى إرسال الفنيين المهرة. وبـالرغم مـن الحمـلات المتكـررة بـين حـين وآخـر، كـانوا يتجرون ويتبادلون المجاملات.

استبعد الفنـانون إذن صـور الإنسـان والحيـوان والطـير مـن فسيفسـاء «قبـة الصخرة» وجامع دمشق أول عمـائر إسـلامية ضخمـة، واقتصـروا علـى المشـاهد المعمارية والطبيعية. بتوجيه من خلفاء المسلمين بطبيعـة الحـال وتعـددت تفسـير العناصر التى صورتها فسيفساء الجامع الكبـير فـرأى بعضـهم أن المدينـة الواقعـة

على مجرى النهر هى دمشق ذاتها، التى تقوم على ضفتى نهر «بردى» وأن العمائر الأخرى مقتبسة من المناظر البرية الإغريقية الهيلينستية التى تصور الفردوس. بينما يقرر «المقدسى» - وهو رحالة عربى وجغرافى مرموق من مواطنى مدينة القدس (٩٤٧ - ٩٩٠ م) - أنه من العسير أن تخلو تلك الفسيفساء من صور شجرة أو مدينة مشهورة - مشيرا إلى أنها تمثل جميع الأقاليم إلى درجة أنه يستطيع تمييز الكعبة ومدينة مكة.

.. إلى هذا الحد كانت فسيفساء جامع دمشق واقعية الموضوع وذات طابع تاريخى وجغرافى، وتتبع فى معالجتها المعايير الاستطيقية الكلاسيكية من حيث المحاكاة، ولا تنزع إلى الرقش والتوريق والتفريغ والزخرفة والتجريدية التى انتشرت فيما بعد. لكن.. سرعان ما ظهرت صور الأحياء من الطير والحيوان والإنسان على جدران العمارة المدنية (غير الدينية) التى أمر بإقامتها خلفاء الأمويين. الذين دانت لهم الدنيا حتى منتصف القرن الثامن الميلادى. فقد أشار المؤرخ الباحث «ريتشاد ايتنكهاوزن» فى كتاب: التصوير العربى (سلسلة سكيرا) إلى مجموعة الصور الحائطية المثيرة، التى عثر عليها المنقبون فى نهاية القرن الماضى فى «قصير عمرة» على بعد خمسين كيلومترا من مدينة عمان عاصمة الأردن، والتى نسخت الأفكار التى كانت منتشرة قبل ذلك بتحريم تصوير ذوات الأرواح. وهو قصر صغير يرجع تاريخه إلى سنة ٧١٢ ميلادية. اكتست جدران حمامه بالصور من أعلاها إلى أدناها. صور يسودها الأسلوب الهيلينستى الواقعى، مع عدم الترابط بين الموضوعات وإن كان معظمها يتعلق بمناظر الصيد التى تنتهى بذبح الغزلان، ومشاهد المستحمات والتمارين الرياضية والمصارعة. وكانت توجد بالقصر الصغير قبة ترصعها نجوم موضوعة على أسس فلكية علمية. أما الحوائط الأخرى فتكتسى بمشاهد من حياة النجارين والحجارين وغيرهم من العمال.

لكن الذى يلفت النظر حقا، هو اللوحات التى تزين جدران بهو الاستقبال حيث يظهر الأمير جالساً على العرش بين الحاشية، تدور برأسه هالة من النور على خلفية من سماء زرقاء. ومن تحته منظر مائى يسبح فيه زورق يحركه أربعة أشخاص عراة. كما توجد وحوش بحرية هائلة وطيور مائية. وفى الجانب الآخر

ستة ملوك فى وضع المواجهة، يتصدرهم أكثرهم أهمية، بينما يطل من الصف الخلفى أقلهم شأنا. وتشير الكتابات العربية والإغريقية المدونة إلى إمبراطور بيزنطة.. وشاه إيران الساسانى.. وروذريق آخر ملوك القوط فى أسبانيا.. والنجاشى ملك الحبشة، بالإضافة إلى إمبراطور الصين وآخر ملوك الأتراك والهنود. هؤلاء هم سادة البلاد التى هزمها الخليفة الأموى فى القرن الثامن الميلادى.

هذه الصور الجدارية تسجل من حيث الموضوع سيادة الأمويين على العالم فى ذاك الزمان. أما أسلوب الصياغة فلا يخفى تأثره الواسع بالمفهوم الرومانى للتجسيم والحركة الطبيعية والظل والنور، خاصة في صور النساء. فضلا عن أنه يكشف عن معايير الجمال الأنثوى عند العرب، التى تختلف بل تتناقض، مع المعايير الكلاسيكية، وتتفق مع مفاهيم الهنود وشعوب وسط آسيا والأوصاف التى وردت فى أشعار العرب وآدابهم.

معظم الخلفاء الأمويين اتخذوا قصورا صغيرة على تخوم الأراضى الزراعية، لتكون مقرا هادئا للإشراف على الإقطاعيات، ومنتجعا لرحلات الصيد التى كانت تسليتهم المفضلة. عثر المنقبون على قصرين آخرين، أحدهما هو «الحير الغربى» بالقرب من تدمر في سوريا. وهو سخى بالزخارف المتقنة، ترتسم على أرضيته صورتان كبيرتان بأسلوب يشبه الأرضيات الرومانية المرصعة بالمرمر. تتوسط إحداهما دائرة تحيط برسم نصفى لامرأة تمسك ببعض الثمار فى ثوبها، وحولها إطار مستطيل يزخر بعناقيد العنب، ثم كائنات خرافية وثعابين وطيور وحيوانات. أما الأرضية الأخرى فيدور بها إطار من الورد.. وامرأة تضرب على العود تواجه رجلا ينفخ فى الناى.. وفارسا يمتطى جوادا ويطارد غزالا، وشخصيات أخرى وحيوانات مختلفة.

توجد نظائر لمعظم هذه الموضوعات على الغنائم الفارسية والرومانية التى غنمها المسلمون فى الحروب، مما يفسر غرابة الموضوعات التى يرمز بعضها إلى آلهة أسطورية. وتأرجح أساليب الإبداع بين التقاليد الرومانية والبيزنطية والفارسية الإيرانية.

يرى «ريتشارد ايتنكهاوزن» أن الموضوعات المصورة على أرضية «قصر الحير» مقروءة وذات دلالة روائية رمزية، ومضمون يوحى بأهداف الخلفاء الأمويين وسعيهم المستمر إلى تأسيس إمبراطورية ترث العالم القديم. ويفسر رسم المرأة على الأرضية الأولى بأنها «جيا» آلهة الأرض عند الرومان. أما الوحوش والضوارى الخرافية فتمثل أطراف العالم كناية عن أن الخلفاء المسلمين ينشرون راية الإسلام على الدنيا قاطبة. وبغض النظر عن مدى صحة هذا الاستقراء للعناصر المرسومة ومقابلتها بالموضوعات الكلاسيكية والرموز التقليدية فى فارس وروما وبيزنطة، فإن ما يعنينا هو أن صور الأشخاص والحيوانات والطيور والكائنات الأسطورية أصبحت أبجديات لغة فنية مرئية فى العالم الإسلامى. لغة تبهج النفس.. وتشحذ الذهن.. وتثير الخيال.. وتؤرخ للعصر وتوثقه.. وتشير الأيدلوجية الاجتماعية والأهداف السياسية - شأن الأعمال الفنية الأخرى فى الشعر والأدب والمسرح والموسيقى.

يؤكد هذا الاتجاه الفنى المرئى ما عثر عليه المنقبون أخيرا (١٩٣٥ - ١٩٤٨) فى «خربة المفجر» - وهو قصر كبير بناه الخليفة هشام بن عبد الملك أيضا عثروا فيه على ٢٥٠ صورة لأشخاص وعمائر ينتمى أسلوبها إلى أصول رومانية وبيزنطية. كما وجدوا عددا من الفسيفساء الجميلة تشبه المنسوجات فى زخارفها، لكنها تضم غزلانا ترعى وأسدا يفترس إحداها، إلى جوار التكوينات الهندسية. ومن المعروف أن فكرة الأسد المهاجم رمز ملكى كلاسيكى يدل على القوة، شوهد كثيرا عند الفرس والرومان. أظهر العرب منذ البداية ميلهم الكلاسيكى إلى فنون الرسم التصويرى، سواء فى الصور الجدراية أو الرسوم الإيضاحية أو المخطوطات التى تعتبر بدورها أعمالاً إبداعية مستقلة، يمكن نزعها من أماكنها دون أن تفقد قيمتها الفنية، كأعمال الواسطى فى مخطوطة «مقامات الحريرى».

عبر عن هذا الميل الكلاسيكى إلى المحاكاة الفيلسوف المفكر «أبو حيان التوحيدى» الذى نشأ فى بغداد وتوفى فى شيراز سنة ٤١٤ هجرية، وكان

«وراقا» أى ينسخ المخطوطات حيث لم تكن المطابع عرفت بعد. تحدث عن «تشبه الفن بالطبيعة» وذكر مجموعة من «المعايير» العربية التى تتعلق أساسا بالإبداع اللغوى فى الشعر والأدب. إلا أن «المعايير الاستطيقية» لا تختلف باختلاف الفنون فى الثقافة الواحدة من حيث أن الثقافة سلوك وعادات وتقاليد وقيم وفنون وعلوم وحضارة. فالمنطلقات الأيديولوجية الإسلامية لا تخفى علينا حين نتأمل الفنون المرئية الجميلة أو التطبيقية، لدى أى شعب من الشعوب الإسلامية التى امتدت من الصين والهند شرقا إلى أسبانيا وفرنسا غربا. ثمة فروق فردية تتعلق بتاريخ وخصائص الثقافة المحلية، لكنها فروق سطحية شكلية لا تغير من الجوهر شيئا.

حين استولى العباسيون على الخلافة سنة ٧٥٠ م، حدث تغير كبير فى طبيعة الفن الإسلامى. نقلوا العاصمة من الوسط الثقافى البيزنطى الرومانى الهيلينستى الذى كان يحيط بدمشق، إلى بيئة ثقافية فارسية ساسانية وتركية فى الشرق، حيث شيدوا العاصمة الجديدة «السلام» - وهى التى تعرفها اليوم باسم «بغداد» - القرية الفارسية التى كانت فى نفس الموضع قبل سنة ٧٦٢ م. ثم أقام ابن هارون الرشيد عاصمة جديدة اسمها «سامراء» - وفى قول آخر «سر من رأى» - لكنها لم تقم بدورها سوى فترة وجيزة من سنة ٨٣٨ إلى ٨٨٣ م. ثم تحولت إلى مدينة عادية ومركز ثقافى كان له شأن فى تاريخ الفن الإسلامى. دمرت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ١٩١٨م) ما بقى من كنوزها وروائعها الفنية بعد أن تم تسجيل معظمها فى مراجع ملونة لحسن الحظ.

جناح الحريم فى قصر «الجوسق» الذى بناه الخليفة المعتصم فى سامراء، يضم لوحات جدراية رفيعة المستوى، تفتح الباب لتذوق الإبداع الفنى الذى أسفرت عنه هذه الحقبة الزاخرة بالابتكار والعطاء فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، من بينها رسم جميل لفرع نبات الإكنتس، تملأ فراغاته عناصر بشرية وحيوانية، بأسلوب هجين من الفارسى والهيلنستى. ثم صورة شهيرة فى جميع مراجع الفنون الجميلة الإسلامية، لراقصتين كاملتى الملبس، تتحرك كل

منهما نحو الأخرى، وتمسكن بأيديهما المتقاطعات كأسين تصبان فيهما الشراب من وعائين خلفهما. تنم هذه الرائعة عن المنهج الكلاسيكى فى الرسم التصويرى لمدرسة سامراء الفنية، بالنظر إلى الأوانى الذهبية والتيجان المرصعة فوق رءوس الراقصات، والأحزمة واللآلئ والأقراط، والثياب الثقيلة الثمينة والجدائل الطويلة. لكن الوجبات المكتنزة لدى الراقصات، وأسلوب قص الشعر وبعض التفاصيل الأخرى، لها أصول ساسانية لاجدال فيها، كما أنها تتميز بتماسك التكوين وقوة التركيب والبعد عن الابتذال والتعبير اللحظى، مما يكشف عن معايير أستطيقية ذات طبيعة وقورة ورزينة، أقرب إلى الرسم «التذكارى» لرقصة ملكية هامة منها إلى التعبير عن المتعة الحسية. ويطلق «ريتشارد ايتنكاوزن» على هذا النوع من التصوير: فنون الترفيه الملكى.

وبنفس الطابع الوقور الرمزى يضم «قصر الجوسق» منظر صيد بعيدا عن الواقعية العاطفية والانفعال الحسى. يضم فى عناصره ظبيا وصائدا وسيدة مثقلة بالثياب والحلى، فى مشهد درامى مفعم بالحركة والتوتر.. لكنه لا يعكس أى إثارة حسية، محتفظا بالرزانة والرمزية والوقار .حتى جرار الشراب الفخارية الاثنتى عشرة التى وجدت بالقصر، كانت محلاة بصور الغانيات والصيادين والجنود والرهبان بأرديتهم السوداء، لكنها جميعا - أى الرسومات - معالجة برزانة ووقار رغم المناسبات الترفيهية التى تستخدم فيها.

تعددت لوحات الرسم التصويرى فى قصور الخلفاء، منذ شيد الأمويين «قصير عمرة» كنموذج - للعمارة الدنيوية. لكن الأساليب تطورت منذ ذلك الحين إلى العصر العباسى. كانت اللوحات الجدارية تصور أحداثا فى زمان ومكان معينين فأصبحت فى تصور الأشخاص كأنهم متجمدون يحدقون فى الناظر إليهم أو يتطلعون إلى لا شئ ويتضمن هذا التحول تحولا من الناحية الحسية إلى التجريد والغموض حتى ليختلط الأمر على المتأمل فيما إذا كان المرسوم فتى أو فتاة. لاقى هذا الطابع الصرحى رواجًا فى بلاط الولاة فى جميع الأقاليم الإسلامية وأصبح سمة دائمة، نتعرف بها على فن الرسم والتلوين الجدارى فى

الثقافة العربية. كان لفنانى «سامراء» إسهامات أخرى فى تشكيل معالم الفن الإسلامى تحمل هذا المضمون الروحى العميق، الذى قال عنه المؤرخ الأمريكى «أرنست جروب» فى كتابه «عالم الإسلام» إنه الفن الدينى الوحيد من هذه الزاوية، لأنه ترجم جوهر العقيدة فى بساطة وبلاغة وقوة ووضوح.

.. خزافو سامراء هم الذين ابتكروا البريق المعدنى على الأوانى والمشغولات الخزفية واتخذ الفخّار على أيديهم مظهر الذهب والفضة والنحاس عن طريق «الاختزال». سرعان ما انتشر هذا الأسلوب فى أنحاء العالم واعتبره المؤرخون إضافة إلى الثقافة الإنسانية. اكتشف الرائد المصرى الراحل: سعيد المصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦) خمس عشرة طريقة لإخراج البريق المعدنى، ومازالت أكثر من مائة أخرى سرًّا كامنا فى طلاء الشظايا، المدفونة فى أطلال الفسطاط بمصر، وسامراء بالعراق، ومازال خزافو العالم يسعون إلى الكشف عنها.

.. لكى يحول الفنان الإسلامى المضمون الروحى إلى تشكيلات مرئية، كان عليه أن يصبح عالما فى الطبيعة والكيمياء والرياضيات، فالفن فى زخارف التوريقات ليس لوجه الفن ولكنه لوجه الله. ليست زخارف عفوية عبثية، بل إيمان وتصوف. ولنتأمل كلمات العالم الباحث. «أ. ج برونوفسكى» فى كتابه «ارتقاء الإنسان» الترجمة العربية - عالم المعرفة - الكويت ص ١٢٩، وتعليقه على الوحدات اللانهائية التى تكلم عنها «أرنست جروب» قال تبدأ هذه الثروة الهائلة من الطرز الزخرفية بنموذج بسيط يتكرر فيه شكل ورقتى نبات: إحداهما أفقية قاتمة اللون.. والأخرى رأسية فاتحة. ويلاحظ شغف العرب بالتصاميم التى تتضمن وحدتين متكررتين قاتمة وفاتحة. وإدارة الورقة القاتمة فى زاوية قائمة يجعلها تطابق جارتها الفاتحة.. إلخ. ويستطرد قائلاً: تضعنا هذه الزخرفة أمام شىء يصعب تذكره: هو أننا نعيش فى حيز من نوع خاص.

ولعل «برونوفسكى» يرى أن العرب قصدوا الرمز إلى الروح والجسد بالورقتين المتطابقتين، وإلى محدودية الحياة الدنيا التى تحكمها نواميس معينة، مع الإشارة إلى لا نهائية الحياة الأخرى.

كان للطابع السامرائى أوسع الأثر على الفن الإسلامى فـى مصـر، فـى أواخـر القرن التاسع وخلال العاشر وأوائل الحادى عشر. فخزافوا الفسـطاط هـم أول مـن عرفوا أسرار البريق المعدنى الذى أخفاه السامرائيون زمنا طويلا. وسادت أسـاليب الرسم التصويرى كما يبدو مـن زخـارف الأوانـى الخزفيـة. وازداد تأثـير مدرسة سامراء الفنية فى عهد الدولة الطولونية. إذ أن مؤسسها «أحمد بن طولـون» ولـد ونشأ فى سامراء، ثم أرسله الخليفة العباسى المأمون إلى مصر نائبا عنه، فما لبث أن تمرد سنة ٩٠٥ م واستقل بالحكم.

.. هكـذا لا ينبغـى تعميـم ملاحظاتنـا المسـتقاة مـن مرحلـة معينـة فـى الفـن الإسلامى على الفنون المرئية الإسلامية عامة، كما توجـد فنـون خاصـة بالأمـاكن الدينية كالمساجد والأضرحة، وأخرى دنيوية ترفيهية لم تخل منها قصور الخلفاء ابتداء من العصر الأمـوى، خاصـة فـى أجنحـة الحريـم والحمامـات. أمـا روائـع التصوير فى المخطوطات العلمية والأدبية، وما يوجد على الأشـياء الفنيـة وأدوات الاستخدام اليومى فلها حديث آخر..

فـن الآنيـة فى العصر الإسلامى

من أين نبدأ الحديث والـتراث الفنـى الإسـلامى لا تفـرغ جعبتـه مـن السـحر الحلال. نذكر تلك «الأوانى» التـى عشـقها العباسـيون فـى فجـر القـرن التاسـع الميلادى، بعد أن ورد بعضها إلى قصورهم من بلاد الصين البعيدة الغامضة. طـراز «تانج» و «سونج» وتنويعات لا حصر لها، تقتنى لذاتها. لا يرجى من ورائـها سوى إمتاع العين الضماى وإسعاد النفس القلقة. وشحذ الأحاسيس وإشعال شرارة الخيال لتضرم نار الفكر وتسمو بالروح!

أجمعـت الدنيـا علـى أن الأوانـى الإسـلامية المزخرفـة بـالألوان ذات الـبريق المعدنى تنم عن جوهر العقيدة ومضمون الإيمان: فناء المادة وخلود الروح. اسـتطاع الفنان أن يضفى على الطين تألقا ساحراً لم يعرفه العالم من قبل. توصل إليه حبًا فـى الله ووجـدا.. وإثباتـا أنـه وارث الأرض ومـن عليـها فـلا يبقـى إلا وجهـه ذو الجلال والإكرام.تبدأ القصة بعد أن بلغت الثقافة الإسلامية ذروتها فى العصـر العباسى «٧٥٠ ١٢٥٨م». تتويجـا وتدشـينا للمكتسـبات الكـبرى فـى ميـادين الحرب والعلم والأدب والشعر والفن بأنواعه. زخرفة الآنية بالبريق المعدنى إضافة عبقرية أهدتها الحضارة الإسلامية للثقافة العالمية مع تنويعات لا حصـر لهـا مـن الأساليب. تختلف الآنية «الفنية» عن «التطبيقية» بأن الثانية نفعيـة كسـلاطين الشوربة وفناجين الشاى والقهوة وفازات الورد. أما الأولى فجمالية تقتنـى لذاتـها كالتماثيل ولوحات الرسم الملون والتحف الأخرى التى يتمـيز بـها الإنسـان علـى الحيوان.

يبدو أن العرب لم يعرفوا طعم الجمال الصرف قبل العصر العباسى. لكن العز والفخفخة والاستقرار سرعان ما فتحت شهيتهم للفنون الرفيعة مع ازدياد الحركة النشطة الواسعة للترجمة والاستيعاب النهم للثقافات السابقة. بدأ الإبداع المحلى فى نفس الوقت وكان تقليدا للواردات الصينية. كما يتضح من الزخرفة بضربـات لونية سريعة بفرشاة عريضة، أو تشكيلات خطية مجردة بارزة تنتهى بتوريقـات

أو كتابات لها شبيه فى أوانى الصين. شاع هذا الأسلوب فى مناطق أخرى من الإمبراطورية فى نفس الفترة التاريخية. شاهدناه فى مصر محملا برسوم تشخيصية للطير والحيوان والإنسان مستوحاة من التقاليد اليونانية والرومانية الكلاسيكية السابقة على الإسلام. لكن التفوق الرائد وضربة المعلم التى حققها «فنان الآنية الخزفية» الإسلامى هى: اكتشاف أسلوب جديد فى إبداع الزخرفة يعتبره المؤرخون «نقلة ثورية» فى تطوير هذا الفن. نعنى «التلوين بالصبغات المعدنية فوق الطلاء الزجاجى». ينبغى أن نلاحظ هنا أنه أسلوب يختلف عن «البريق المعدنى» الذى حققه الرائد سعيد الصدر (١٩٠٩-١٩٨٦م) عن طريق الاختزال الكربونى.

التمعت الأوانى الخزفية الإسلامية فى القرن العاشر الميلادى بالأخضر والأصفر والأحمر. بل اجتمعت هذه الألوان جميعا على آنية واحدة فى بادئ الأمر. لكنها كانت عملية معقدة تتسم بالمجازفة نظرا لقلة الخبرة وعدم التمكن وخشية الفشل. لذلك جنح الفنانون إلى التبسيط والاقتصار على لونين فقط هما الأخضر والبنى. معظم الإبداع العراقى المبكر كانت ألوانه المعدنية فوق الطلاء الزجاجى. تصدر انعكاسات متعددة وفقا للمحتويات المعدنية. تميزت زخارف تلك الفترة الممتدة حتى منتصف القرن التاسع بامتزاج الطبيعة بالتوريقات التجريدية. لم تظهر الزخارف التشخيصية المعدنية على السلاطين فى بغداد إلا بعد القرن العاشر، وكانت قريبة الشبه برسوم الأوانى فى «نيسابور» بخراسان.

يبدو أن تكنولوجيا الألوان المعدنية فوق الطلاء الزجاجى كانت سرا حرص على إخفائه خزافو بغداد وسامراء لم يبوحوا به لأحد فى المراكز الفنية الأخرى الشهيرة فى أنحاء الإمبراطورية فى نفس الفترة التاريخية. خاصة «نيسابور» حيث كانت مشاغل «فن الآنية» عريقة يرجع تاريخها إلى القرن التاسع ، و «سمر قند» فى وسط آسيا حيث أعظم مراكز إبداع الأوانى فى القرن العاشر، إلا أن مصر الطولونية «٨٦٨-٩٠٥م»- انتهجت نفس السبيل فى نفس الوقت بالرغم من هذا التكتم. ظهرت الأوانى ذات الألوان المعدنية فى أفران

«الفسطاط» نفس أسلوب «سامرا» ذى الزخارف التجريدية. حتى أن بعض الباحثين يذهب إلى أن الألوان المعدنية اكتشاف مصرى وليس عراقيا، انتقل من مصر إلى المراكز الأخرى فى بغداد وسامرا بالعراق، وتبريز وكاشان بإيران.

يؤكد «م. س ديماند» أن أطلال الفسطاط بمصر القديمة حافلة بالأوانى الخزفية منذ العصر القبطى حتى القرن السادس عشر الذى توقفت فيه الأفران بعد الغزو العثمانى. عثر على أوان مستوردة من العراق وسوريا وإيران وتركيا، وتدل البقايا التالفة بين ركام المهملات والأفران القديمة، على أن مصر أنتجت «البريق المعدنى» فى تصميمات ورسوم كانت مألوفة فى كل من العراق وإيران.

لم يترك العصر الطولونى الكثير من الأوانى ذات الطلاء المعدنى. لكن متحف المترو بليتان بأمريكا يحتفظ بآنية صغيرة كاملة يرجع تاريخها إلى القرن التاسع خشنة السطح مائلة للحمرة بطلاء قلوى، زخارفها منقولة عن الأمشق العراقية فى نفس الفترة التاريخية. نقط ودوائر ذات مركز واحد وأنصاف دائرة مرسومة ببريق معدنى ذهبى.

فى العصر الفاطمى فى مصر «٩٦٩ - ١١٧١م» ارتفعت قيمة الأوانى الخزفية وبرع الفنانون فى زخرفتها بلون واحد: اخضر أو أزرق أو أحمر تحت الطلاء الزجاجى، تقليدا للأوانى الصينية طراز «سونج» وزخرفتها برسوم محفورة. أما الأوانى الرقيقة الجدران فكانت تطلى بلون أبيض يرسمون عليه بالبريق المعدنى الذهبى أو البنى المتألق الوضاء. زخارف حافلة بأشكال آدمية وحيوانات وطيور على خلفية من الوحدات النباتية ، أو حليات نباتية وتفريعات ومراوح نخيلية. المتحف الإسلامى بالقاهرة عامر بمثل هذه الروائع التى تتميز ببراعة الأداء ودقة رسم العناصر التشخيصية على الأرضية النباتية. للباحث البارز «عبد الرءوف على يوسف» دراسة قيمة عن خزافى هذا العصر. وصف فيها مختارات من التحف ذات البريق المعدنى وحقق أسماء عدد كبير من فنانى الآنية المصريين من بينهم «أبو القاسم مسلم الدهان» و «سعد» عاش مسلم فى النصف الأول من القرن الحادى عشر. أما سعد ففى النصف الثانى وبعض الثانى عشر.

كل منهما له شخصيته الفنية وأساليبه الخاصة. اشتهر «سعد» بالتجزيز في البطاقة البيضاء مصحوبا بخطوط في الطلاء الزجاجي. أو زخارف بلون واحد محفورة تحت الطلاء. محاكيا «البورسلين» و «السيلادون» وهي نوعيات كانت تستورد من الصين آنذاك. أما «مسلم» فأهتم بالوضوح والفخامة والبلاغة وإسقاط التفاصيل. من روائعه «سلطانية» من نهاية القرن العاشر. يزينها نسر مرسوم بالبريق المعدني يغطي فراغ الإناء بجناحيه المنشورين. كما وجدت مجموعة من هذا الطراز من عهد الحاكم بأمر الله «٩٩٦-١٠٢١م» بينها صحن في المتحف الإسلامي بالقاهرة عليه رسم ديك. وفي مجموعة علي باشا إبراهيم سلطانية» عليها رسم فيل واسم مبدعها.

تعددت أساليب البريق المعدني في العصر الإسلامي. استعرض كل فنان قدراته في استخراج الألوان والتحكم فيها وتوزيعها على العناصر الزخرفية والوحدات التشخيصية والتجريدية. مع تغاير الملامس و «الفورمات» ومواضع البريق. والتباين بين الأرضية والأمامية أو التوريقات الصغيرة والعناصر الكبيرة. وحين شاع الاكتشاف في مراكز الإبداع الخزفي ألقت سوريا بدلوها وابتكر فنانوها أنواعا ذات طابع خاص. بينها سلطانيتان في متحف اللوفر بباريس: واحدة عليها رسم أرنب بري والأخرى تزينها زهرة لوتس مع كتابات عربية . كما عثر في أطلال الفسطاط بالقاهرة على أوان سورية ذات لون سمني أو رمادي قاتم . وكثيرا ما استخدموا الأزرق الفيروزي في الأرضية مع زخارف بالبريق المعدني من الحروف الكوفية والوحدات النباتية. أو أخضر على أرضيات من الأحمر الفاتح يرسمون به طائرا وسط حشد من الزخارف النباتية وهو من الأساليب الفاطمية النمطية.

استمر البريق المعدني في أفران سوريا خلال العصر الأيوبي «١١٧١-١٢٥٠م» لكنه توقف في أفران الفسطاط حتى عاد مرة أخرى في عهد المماليك «١٢٥٠/١٥١٧م». بلغ حينذاك مستويات رفيعة من الجمال والإتقان والشاعرية. من الجدير بالتنويه أن فناني الآنية في العصر الإسلامي بوجه عام، ركزوا جل

اهتمامهم على الزخرفة والتلوين والبريق المعدنى وحيل الصنعة، ليس على «الفورم» أو «شكل» الحجم أو «الخط الوهمى». المطلب الأول للفنان الإسلامى كان الإبداع الزخرفى بالرسم والألوان والملامس والسوائل الزجاجية والمعدنية وتجريب الخامات المتوفرة بين يديه للسمو بها وتذويب طبيعتها الصلبة المتواضعة. فلو أننا أزلنا الرسوم والألوان من تلك الأوانى لفقدت جمالها وفتنتها. الأمر الذى تداركه الرائد المصرى سعيد الصدر فأضاف إلى تراث الأوانى الفنية الإسلامية أبعادا جديدة فى كل من الخامات والتصميم الزخرفى والفورم أو شكل الحجم والتكنولوجيا. لهذه الأسباب - وليس لغيرها - فاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على فنانى العالم أجمع مرتين.

معظم زخارف أوانى الشرق الإسلامى فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر كانت تحت الطلاء الزجاجى، مع سيادة اللونين الأخضر والفيروزى تشابهت موضوعات الزخرفة بين مصر وسوريا حتى تعذر التفريق بينهما. اقتبس فنانو العصر الأيوبى فى كل من البلدين الرسوم الحيوانية المحورة السلجوقية الشائعة آنذاك. أما فى العصر المملوكى فانتشرت الزخارف باللونين الأزرق والأسود المقتبسة من الأوانى الإيرانية طراز «سلطان آباد» و «الرى».

لا ينبغى أن يفوتنا التعريج على إسهامات السلاجقة الأتراك فى إيران «١٠٥٥ - ١١٥٧م». كان لهم نصيب كبير فى دفع «فن الآنية» إلى آفاق إرحب. أبدعوا نماذج فاتنة لا نظير لها فى أى مكان آخر. كانوا فى الأصل جماعة أتراك هاجرت إلى إيران من قبائل «الغز» الوافدة من وسط آسيا. استقروا هناك بعد منتصف القرن الحادى عشر بدعوى حماية الخليفة العباسى فى بغداد ثم ما لبثوا أن استقلوا حتى اجتاحتهم جحافل المغول مع اجتياح بغداد.

اتخذت إيران على أيامهم مكانة ثقافية مرموقة فانتشرت تقاليد «الفن السلجوقى التركى» - الأناضولى فى معظم ربوع بلاد الإسلام خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر. كان «فن الآنية الخزفية» قد نضج وأستوى عوده فى أفران العباسيين فى بغداد وسامرا.. والسامانيين فى خراسان ووسط آسيا.. والفاطميين

فى مصر. لكنــه حقق المزيـد مـن الرفعـة شـكلا ومضمونـا فــى أفـران «راى» - و «كاشان» فى إيران السلجوقية. اسـتخدموا تكنولوجيـا شـديدة التعقيـد. تصّدر «اللستر» أى الطلاء المعدنى - أساليبهم المنوعة. استوردوه مــن مصـر مـع فنـانى الفسطاط الذين نزحوا زرافات إلى البلاط السلجوقى فى مدينة «راى» بالقرب مـن طـهران. بعـد انـهيار الدولـة الفاطميـة سـنة ١١٧١م والانحطـاط المتلاحـق للفـن والثقافة. تغير وجه «فن الآنية» على أيدى المصريين فى شرق العـالم الإسـلامى. علموا الإيرانيين «الطلاء المعدنى» وكيف يبدعون أوانيهم من «الكوراتز» الصلـب وخامات أخرى وثيقة الشبه بالمواد التــى يتكـون منـها «الطـلاء الزجـاجى» مما يدعم العلاقة بين جسم الآنية وطلائها. كما كشفوا لهم عن الطلاء القلوى فتمكنوا من تصميم الزخارف تحته بنجاح. لكن - مهما يكن من أمر - فإن أروع ما تعلمه فنانو «راى» هو «اللستر» أو الطلاء المعدنى الذى أبدعوا به معظـم أوانيـهم منـذ حلول الفنانين المصريين. عرفوا الكثير أيضا من أسرار التصوير والزخرفة والتلويـن على الأوانى وتعلموا «المدرك التشخيصى» للزخرفة على خلفية قوية مـن الطـلاء المعدنـى «والتبـاين الصريـح بـين الداكـن والفـاتح».. بـين المسـاحات المزخرفــة والخاليـة. والتفرقـة الذكيـة بـين الخلفيـة والأماميـة. إلا أن أسـلوب الرسـم كـان يخضع للإشراف السلجوقى المباشـر. كمـا يبـدو فـى ملامـح الوجـوه المنتسبة إلى تقاليد الثقافة التركية بوسط آسيا فى القرنين السادس والسابع.

اكتست الأوانى السلجوقية الإيرانية بمشاهد البلاد الملكى. أمراء وأميرات فـى قصور وحدائق مرموز لها بتوريقات بسيطة. فرسـان يصطـادون بـالصقور. يلعبـون البولو أو يخوضون المعارك. أو أخرى تزينها توريقات صغـيرة أو كرانيـش مرسـوم عليها بالبريق المعدنى حيوانات على أرضية بيضاء. تنوعت السلاطين السـلجوقية الإيرانية بين أنماط مختلفة الأشكال. بينـها طـراز رقيـق صغـير ذو قواعـد ضيقـة وجوانب مقوسة برشاقة. يزخرفه شخص جالس أو مجموعة أشخاص صغار حول الفوهة مجموعة صغيرة أخرى فى الوسـط. إضافـة إلى كـيزان و «فـازات» بشـكل زجاجات وشفاشق. تراوحت بين الثقيلة السميكة والخفيفة الرقيقة الرشيقة. كمـا شاع نوع من الصحون الثقيلة المسطحة ذات حافة ضيقة تزخرفها عـادة شـخوص كبيرة أو حيوانات مع طلاء زجاجى أزرق داكن.

اتخذت بلاطات الخزف فى أفران «راى» أهمية لا تقل عن أهمية الأوانى الفنية «اكتست بلون واحد من التوركواز الناصع المغطى بالطلاء الزجاجى لكنها كثيرا ما ارتدت حلة بهية من البريق المعدنى «اللستر». لكن أفران «كاشان» وصلت بهذه البلاطات إلى درجات عظمى من التقنية والجمال. استخدم فنانوها «اللستر» فى زخرفتها بتوريقات مجردة ورسوم تشخيصية اشتهرت بأسم «قاشانى» وهو الاسم الذى اعتدنا فى مصر أن نطلقه على أى بلاطات خزفية. لكن البلاطات «كاشانى» ذات البريق المعدنى لها طابع مميز. تتوافق عناصرها الزخرفية فى تكوين موحد يعكس إحساسا متجانسا. الأشكال النباتية والحيوانية والآدمية ترسم عادة على خلفية من اللون المعدنى المزخرف بوحدات محفورة. حلزونات رقيقة أو قصيرة مقوسة ونقط وخطوط تخفف من صلابة اللون المعدنى البنى. كما يكتسى كل جزء من الرسم بتصميم مماثل باللون المعدنى المكثف بدرجة يصعب معها تمييز الأمامية عن الخلفية لولا أن وجوه المجموعات الآدمية تبدو صغيرة بيضاء واضحة فى وسط العمل ككل، معظم تلك البلاطات تحمل التاريخ وتوقيع الفنان. على غير المعتاد فى ذلك الزمان. وبعد أن دالت دولة السلاجقة بقيت هذه البلاطات وتلك الأوانى الفاتنة تحمل الثقافة السلجوقية إلى مملكة المغول فى القرن الرابع عشر.

لا ينبغى أن ننهى حديثنا الموجز عن «الأوانى الفنية السلجوقية الإسلامية» قبل أن نذكر أن الطراز الفاخر الذى حير العلماء والباحثين فى تحديد تاريخه ومدرسته الفنية أو المدينة التى أبدعته يطلقون عليه اسم «ميناى» ، ويعتبر من روائع الإبداع الإسلامى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر وهو غاية فى الرقة ، ومتعدد الألوان فوق الطلاء الزجاجى. يظن الباحثون أن تصميماته وصوره وزخارفه وأسلوبه وموضوعاته التشخيصية تعكس مرحلة مفقودة من صور المخطوطات والرسم الملون الجدارى. يتألف الـ «ميناى» من تشكيلات صغيرة دقيقة معتنى بها. سلاطين وكيزان وفناجين وفازات وزجاجات وصحون، ذات ألوان ناصعة على خلفية بيضاء كابية أو زرقاء. ثراء الموضوعات المرسومة وتفاصيلها المثيرة تشير إلى اتجاه قوى نحو التعبير التشخيصى.

توجد تحف صريحة نادرة من طراز «ميناى».. ثمة صحن كبير في أحد متاحف العاصمة الأمريكية تزينه صورة جميلة لمعركة جماعات الفرسان، يرجح أنها منقولة عن لوحة مشهورة على جدار القصر الملكي. الوجه الآخر للصحن يتحلى بمشهد صيد في غابة تتوزعها حيوانات واقعية الأسلوب. أما وجوه الأشخاص فهي كالعادة ذات ملامح وسط آسيا: العيون اللوزية ، الأنف المستقيم ، الوجه المستدير ، الشعر الأسود المرسل على الكتفين.

حين يتغير النظام السياسي في المجتمع يتغير وجه الثقافة وأسلوب الحياة. هذا ما حدث بعد وفاة السلطان السلجوقي الإيراني «سانجار» . انقسمت البلاد على نفسها واستقل الولاة المحليون «الأتابك» وبعث «اتابك» سوريا بالقائد صلاح الدين الأيوبي إلى مصر فأعلن نفسه سلطانا بعد وفاة الخليفة الفاطمي سنة ١١٧١م. لم تقدم أفران الفسطاط شيئا يذكر خلال العصر الأيوبي الذى استمر حتى منتصف القرن الثالث عشر. خاصة وقد هجرها الفنانون إلى «راى» بإيران السلجوقية كما سبقت الإشارة. انتقل المركز الأساسي لفن الآنية إلى مدينة «الرقة» بسوريا وما لبثت أن استقبلت الفنانين الإيرانيين الهاربين من بطش المغول الذين اجتاحوا عاصمتهم «راى» سنة ١٢٢٢ بعد قرابة القرن من هجرة المصريين إليها!

تجرى الأعوام سريعا حين ترصد التاريخ. تتوالى القرون كأنها الساعات والأيام. فسرعان ما أشتد عود أحفاد العبيد المماليك البحرية الذين جلبهم السلطان صالح أيوب «١٢٤٠ - ١٢٤٩م» من تركيا ليجعل منهم حرسا خاصا وقادة مخلصين. استولوا على الحكم في مصر وسوريا وأعقبهم المماليك البرجية أحفاد العبيد الشراكسة الذين امتلكهم «السلطان قلاوون» الذى كان هو نفسه مملوكا بحريا. أمتد حكمهم جميعا حتى مطلع القرن السادس عشر، حتى أغار عليهم العثمانيون لينهوا مهرجان المؤامرات والخلافات، ويشنقوا آخر سلاطينهم على باب زويلة.

خلال هذه الحقبة التى قاربت القرون الثلاثة «١٢٥٠ - ١٥١٧م» في مصر، لم يترك المماليك كثيرا من الأواني ذات القيمة الفنية العالية. معظمها مهجن

يعتمد على التقاليد السابقة. اقتصر بعضها على زخارف محفورة تحت طلاء زجاجي ذى لون واحد وتنوعت ألوان البعض الآخر تحت الطلاء الزجاجي بين الأزرق والأسود.. على نسق ما نراه فى أوان سورية وعراقية. وحفل بعض ثالث بتوريقات ورسوم حيوانات فى تصميمات قديمة. ألوانها صفراء برتقالية جميلة مع أصفر ناصع أو أبيض مائل للصفرة فى تناسق فاتن على خلفية محفورة بالتوريقات. تتوسط الآنية أحيانا صورة كبيرة لشخص أو حيوان، تشكل العنصر الأساسى فى التصميم.

تميزت الأوانى «المملوكية المصرية» بأنها كثيفة الطلاء الزجاجى. ألوانها مركزه يتوزعها الأخضر والبنى والأصفر. الجزء الرئيسى من الطلاء بلون واحد عادة مع العناية بتفاصيل الوحدة الزخرفية التى غالبا ما تعتمد على الكتابات العربية والرنوك «الشعارات» بألوان مغايرة عميقة بسيطة التصميم. تمنح المتلقى إحساسا بالقوة والجدية. أما السلاطين فحوافها شديدة الانحدار كروية الشكل أحيانا الصغيرة منها ثقيلة ذات أرجل. تفتقر إلى الرشاقة وتوحى بالصلابة.

توقف تراثنا فى فن الآنية بانتهاء العصر المملوكى حين سقطت بلاطتان خزفيتان من كسوة محراب مسجد السيدة نفيسة – رضى الله عنها – بعد أربعة عشر شهرا من الغزو العثمانى. استبدلها المسئولون من أفران «كوتاهية» بتركيا وليس من الفسطاط – كما جاء فى أول كتالوج للمتحف الإسلامى بالقاهرة.

عالم السجاد والأبسطة

لم تكن أوربا تغطى أرضيات بيوتها بالسجاد قبل القرنين السادس عشر والسابع عشر. كانوا يستخدمون أعواد القش المفكك الذى يتلف سريعا فيكنس ليستبدل بغيره. ثم صنعوا الحصير المترابط الأعواد ليصمد زمنا أطول. أما السجاجيد فتعلق على الشبابيك للتدفئة والتجميل فى المناسبات السعيدة. كما توضع على مخادع الأثرياء بدل البطاطين وفراء الماشية. يرجع الفضل إلى تجار فينيسيا الإيطاليين فى إدخال السجاد بوفرة إلى أوربا فى نهاية القرن الرابع عشر. جلبوا أنواعا أناضولية وقوقازية جميلة. اشتراها الملوك والأمراء والإقطاعيون وظهروا معها فى الصور من باب الفخر والتباهى. وقد عرف الباحثون أنواع تلك السجاجيد الأولى من لوحات الرسامين الإيطاليين «دومينيكو جيرلاندايو» ١٤٤٩/ ١٤٩٤م ولورنزودى كريدى «١٤٥٨/ ١٥٣٧م». كانت تلك السجاجيد الإسلامية مزخرفة بمناظر طبيعية أو صور شخصية.

هنرى الثامن ملك إنجلترا والكاردينال ولسى كانا فى طليعة من اقتنوا مجموعات كبيرة من السجاد الإسلامى. ظهر بعضها فى الصور التى رسمها الفنان الألمانى: هانزهولباين الأصغر «١٤٩٧/ ١٥٤٣م» وكانت ذات طابع زخرفى خاص أطلق عليه اسم «سجاد هولباين».

فى هذا الزمن الذى كانت فيه أوربا تتهافت على السجاد الشرقى الصغير، كانت إيران فى عصر الملوك الصفويين «١٥٠٢/ ١٧٢٢م» قد بلغت بفنون الأبسطة درجات رفيعة من الكمال جنبا إلى جنب مع فنون العمارة والرسم الملون والخزف والمنسوجات بوجه عام «اتسمت الأبسطة حينذاك بالرقة والثراء الزخرفى والتلوين الفاتن مع التحكم الكامل فى الصنعة. كان ذلك ذروة الخبرة الطويلة الممتدة منذ فجر الإسلام. فقد أكد «م. س. ديماند» أن حفريات الفسطاط بمصر كُشفت عن أبسطه ذات وبر ويرجع تاريخها إلى سنة ٧٢٠ – ٨١٧م ميلادية. منها واحدة بالمتحف الإسلامى بها كتابات تشبه ما كان يصنع فى

وسط آسيا. وفي متحف المترو بوليتان بأمريكا واحدة أخرى مزخرفة بما يشبه الدانتيلا مع شريط من المثلثات والأقراص. تجمع ألوانها بين الأزرق والأصفر والأخضر والبني على أرضية زرقاء داكنة. تتميز هذه القطعة بربط العقدة حول خيط واحدة من السداة. ويميل بعض الباحثين إلى نسبتها إلى العصر الفاطمى «٩٦٩/ ١١٧١م» لأن خطها الكوفى أكثر تطورا من مثيله العباسى.

يقول «بريبين ليبيرتاو» فى كتيبه الطريف «السجاد الشرقى» أن أحدا لا يعلم أين ومتى صنعت السجادة الأولى ذات العقد. يظن البعض أن البدو الرحل فى وسط آسيا هم مبتكروها. فالماشية تدر عليهم الصوف والبرد القارس يدفعهم للبحث عن وسيلة للاستدفاء. وربما كان إنتاجهم المبكر عباءات بسيطة يتدثرون بها ويطردون غائلة الصقيع. استلهموا عقدها غالبا من جلد الغزال لاختلافه عن سائر الفراء، بما فيه من خصلات وبرية معقدة على هيئة تجمعات صغيرة من الصوف. لا نستطيع أن نعود بالتاريخ كثيرا للوراء.. لأن الصوف مادة سريعة التلف، لكن الكتابات الأدبية والصور الفنية القديمة تمدنا بمعلومات قيمة. فضلا عن مقابر المصريين القدماء التى عثرنا فيها على مجموعة كبيرة من المنسوجات الوبرية الجميلة. مشغولات للزينة على القمصان والستائر والأغطية بخيوط الكتان الخشن. معقودة بطريقة تختلف عن العقد المعروفة فى السجاد. منها نماذج العصر القبطى منتشرة فى متاحف العالم.

لم يستمر الغموض محيطا بتاريخ السجاد بعد الحرب العالمية الثانية. ففى سنة ١٩٤٧ عثر الأثرى السوفيتى «رودينكو» على سجادة صوف زاهية الألوان فى حالة جيدة فى مقبرة بجنوب سيبيريا يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد.. أهملها لصوص المقابر وحفظتها البرودة العالية لتستقر بعد ٢٥٠٠ عام فى متحف «الارميتاج» بلننجراد. مساحتها ١,٨٣ × ٢ مترين. تصميم هندسى فى الوسط ويحيطها إطار وحدته الزخرفية برسم غزال. وإطار آخر برسم رجال محاربين. أما الصنعة فتكشف عن مهارة عالية. ويقول «ارنست جروب» فى كتابه «عالم الإسلام» إن أول ما نعرفه عن السجاد ذى العقد يرجع إلى بلاد

الأناضول بعد أن فتحها الأتراك السلاجقة سنة ١٠٧٨ م، ازدهرت ثقافتهم بعد أقل من نصف قرن في عهد السلطان مسعود «١١١٦/ ١١٥٦م» الذى نقل العاصمة إلى «قونيا». ويرى البعض أن الأبسطة المرتبطة بالثقافة الإسلامية انتقلت إلى غرب آسيا بواسطة القبائل التركية التى دخلت الإمبراطورية الإسلامية فى القرن الثامن والتاسع. وأن الأصل فى صناعة السجاد هو محاولة تقليد فراء الحيوان بإضافة صوف طويل للقماش المسطح الأملس. وجعلوه من سداة ولجمة معقودة حتى يصلب قوامه ويصبح سميكا. استهدفوا تغطية الأرض العراء داخل الخيمة فوضعوا الصوف ناحيتها. ومن العسير تحديد متى تحولت السجادة إلى تحفة جمالية وانقلب صوفها إلى الخارج وتناولته يد التهذيب والزخرفة حتى يؤدى وظيفته الجمالية والروحية كما هو الحال الآن. لم يكن السجاد السلجوقى بداية، بل نهاية طريق طويل من التقاليد بدأ قبل ميلاد المسيح. ثم بداية لطريق آخر للرقى الفنى وبلورة المضمون الإسلامى بعد أن كانت الأنماط الزخرفية مجرد وحدات بسيطة متكررة وتشكيلات نباتية بالغة التجريد، تسود أطرها ألوان الأحمر والأزرق والأبيض. بداية فتحت آفاقا جديدة.

بقدوم القبائل التركية من وسط آسيا إلى غربها، تحولت السجاجيد من شكلها البدائى كتقليد لفراء الحيوان إلى عمل فنى إسلامى من الطراز الأول. يمثل الثقافة الإسلامية بأشكاله الزخرفية الجمالية. كما يمثلها حين يجلس عليه العرب فى تواضع ومساواة. يعكس الأصل البدوى الذى انبثقت منه معظم الأسر الإسلامية الحاكمة. ثم تطور عبر السنين ليصبح العنصر الأساسى فى التجميل الداخلى حين استخدم لتغطية الأرض وتزيين الخيمة. وضم أشكالا فنية نمطية إسلامية كالوحدة «اللانهائية» فى أكمل وأروع - صورها. اختلفت التصميمات والألوان والعناصر الزخرفية تبعا للعصر والمكان والأسرة الحاكمة - كالعادة فى الفنون الإسلامية - لكن الجوهر بقى على حاله.

المماليك فى مصر «١٢٥٠/ ١٥١٧م» ابتكروا أشكالا زخرفية خاصة للسجاد. اختلفوا بها عن الأمشق العظمى فى كل من إيران وتركيا. استلهموها من التقاليد

الفنية للنسيج قبل الإسلام، فجاءت على شاكلة التنظيمات الزخرفية الملونة التى تشاهد فى جهاز «الكليد وسكوب» - تلك الأداة المخروطية الصغيرة التى ينظـر فيها الأطفال إلى شظايا الزجاج الملون ويديرونها فتتغاير زخارفها. استوحوها مـن أرضيات الفسيفساء الكلاسيكية. قسموا مساحة السجاد إلى وحدات هندسية صغيرة تضم كل منها وحدتين زخرفيتين . شجرة بردى أو ورقة حلزونية . ثم عناصر زخرفية ثانوية كأشجار سرو بالغة التلخيص . مع ضفائر الأشرطة ووحدات الرقش «الأرابيسك». هذه الوحدات الهندسية بزخارفها الداخلية تحيط بسرة أو ميدالية كبيرة فى الوسط فلا تترك فراغا بلا تصميم زخرفى منظم. أما الألوان فلا تقل أصالة وروعة. الأرضية الحمراء التى تنتظمها عناصر أساسية بالأخضر الزرعى. أما الأزرق الخفيف الحالم مع الأصفر والأبيض أحيانا فيكسو العناصر الثانوية. يكاد الإطار أن يختلط بمساحة السجاد حيث لا يوجد تباين فى ألوانهما. لا نكاد نتبين الإطار لولا زخارفه التقليدية ذات الخراطيش المستطيلة والكروية على التبادل.

هذا الحلم الشاعرى المملوكى لم يصمد طويلا أمام الغزو الثقافى العثمانى لمصر فى مطلع القرن السادس عشر، حدث تهجين غريب بين الوحدات النباتية التركية و «المدرك المصرى المملوكى» لنظام الألوان والتصميم التجريدى. سرعان ما اختفى الطابع المملوكى ولم يبق منه سوى اللون الأحمر النبيذى فى الأرضية. أما العناصر الزخرفية فأصبحت نباتية ناصعة الأبيض والأخضر والأصفر والأزرق. فرض الأتراك العثمانيون أسلوبهم وذوقهم فى كل المجالات الفنية من عمارة وخزف ورسم ملون ومنسوجات.

اختلف الأمر بالنسبة للسجاد الإيرانى والأبسطة. لأن «الصفويين» كانوا إيرانيين. تولى أمورهم الملك اليافع «شاه إسماعيل» سنة ١٥٠٢م وهزم التركمان والأزبك. خلفه الشاه الفنان: طهماسب «١٥٢٤/ ١٥٧٦م» ونقل العاصمة من «تبريز» إلى كاشان ليتفادى غارات الأتراك العثمانيين المتتابعة. ثم وصلت الصفوية إلى ذروتها فى عهد: عباس الأول «١٥٨٧/ ١٦٢٩م» الذى ابتعد

بعاصمته إلى قلب فارس القديمة فى مدينة «أصفهان» التى أصبحت «مركز الفن الإسلامى الشرقى» قرابة قرنين من الزمان. لاشك أن أشهر الإنتاج النسجى الصفوى هو الأبسطة الكبيرة ذات العقد. تخلو فيها كلية عن التقاليد التركية التى سادت رسومها طوال القرن الخامس عشر. أحلوا محلها العناصر النباتية والتشخيصية. وإذا تأملنا السجاجيد التبريزى المبكرة لتبينا أنها تتسم بالرقش «الأرابسك» والحلزونات المعقدة والألوان القوية الكابية، والطابع التجريدى مع «موتيفات» تشخيصية قليلة من طيور وحيوانات صغيرة. ثم حلزونات كبيرة معقدة ترتسم على هذه الخلفية لتشكل النمط «اللانهائى» المعروف فى الفن الإسلامى. «السرة» أو «الميدالية» أو «الجامة» توحى بتكوين مركزى. لكن أرباع السرة أو الميدالية التى تنتظم الأركان تبدو كأنها أجزاء من صفوف أشكال نجمية ضخمة متبادلة مع خراطيش وأقراص مليئة بتصميمات نباتية ورقشية. عثر الباحثون على نموذج فاخر لهذا النمط فى ضريح بمدينة «أردبيل» يرجع تاريخه إلى سنة ١٥٣٩م.

إلا أن الأمر لم يدم طويلا بالتصميمات الإسلامية الرفيعة، التى وصلت إلى قمة التكامل بين الشكل والمضمون والصنعة، إذ تسلط على «فن السجاد» أساتذة الرسم فى الـ «كتاب خان» – أى: ورشة البلاط الملكى لرسم الكتب وزخرفتها وهى مؤسسة رسمية أكاديمية تشبه الكلية الفنية. خطفوا الأضواء من النساجين الفنانين وأزاحوهم إلى مرتبة ثانوية مما أدى إلى تغيير شامل فى إبداع السجاجيد والأبسطة. وضع الأكاديميون التصميمات فأضمحلت الوحدات الزخرفية وأتخذ السجاد الصفوى فى تلك المرحلة – شكلاً سطحيا من الفخامة والفخفخة. كان من الواقع إنتاجا تلفيقيا هابطاً فقد كل اتصال بالتقاليد الباكرة وقوة التراث وبساطته. تحول إلى لوحات صريحة ملونة بالصوف أو الحرير مثل «سجاجيد الصيد» المصنوعة عادة من الحرير والمرسومة بالمشاهد المناسبة.

ليس من قبيل الصدفة اهتمام الثقافة الإسلامية بفنون السجاد. فالمسلمون لهم تاريخ طويل مع المنسوجات المزركشة. ثمة أسس دينية للفن الإسلامى تميل إلى

التسطيح وتكرار وحدات قابلة للامتداد «اللانهائى» مما يناسب زخرفة المنسوجات وساعدهم على تنفيذه وفرة الصوف والحرير وموارد الصبغة والمهارات التكنولوجية الضرورية لاستثمار الخامات. كل هذا أمدتهم به البقاع الشاسعة المتنوعة التى بسطوا سلطانهم عليها. لذلك لم يقتصروا على سد احتياجتهم المحلية، بل صدروا كميات كبيرة من المنسوجات الفاخرة إلى الأقطار غير الإسلامية. من بينها أوربا التى تتعرف على المنسوجات الإسلامية الرائعة فى العصور الوسطى بالإضافة إلى السجاد كما أشرنا من قبل.

تفنن المسلمون فى أشغال الإبرة أو «البرودريه» فطرزوا الوحدات الزخرفية الجميلة على القماش. نفذ العمال المهرة هذه الأنماط بأسلاك الذهب أحيانا فأدهشوا أوربا. ومن الأمثلة النادرة الباقية «سرج حصان» أهدى سنة ١٦٢٦م إلى «جوستاف أدولفاس» ملك السويد. نوع آخر من «برودرى» تتكون فيه الوحدة الزخرفية متداخلة مع النسيج. لكن الذى لاشك فيه أن أفضل أسلوب للتصميم الزخرفى بالنسيج هو «عقدة» السجاد. لأن العقدة عبارة عن «نقطة لون» فى الوبرة. شأن المكعب الصغير الملون فى لوحات الفسيفساء. وباستخدام خيوط مختلفة الألوان تتشكل السجادة من آلاف - بل ملايين - العقد.

ويصبح التصميم المرسوم بالصوف أو الحرير فى منتهى الرقة وغاية فى التعقيد .

اكتشف المسلمون فى أحد القصور الساسانية فى فارس فى القرن السابع سجادة رائعة. كأنها حديقة عامرة بالأشجار والأزهار والثمار. وكثيرا ما ظهرت صور الحدائق وجداول الماء والطيور فى السجاجيد الإسلامية التى أبدعوها بعد ذلك. لأنها تسر خاطرهم وهم الذين أقبلوا من مناطق حارة جافة قاحلة. كما تذكرهم بالفردوس الموعود فى حياتهم الأخرى. ألوان السجاد فى ذلك الزمان وحتى نهاية القرن التاسع عشر كانت تستقى من مصادرها الطبيعية ولا تصنع كيماويا كما هو الحال الآن. فالأحمر يستخرج من نبات الـ «فوة» حين يرتفع إلى ثلاثة أقدام ويبلغ من العمر ثلاث سنوات. أما الأحمر القرمزى فمن بطن أنثى

حشرة خاصة. كذلك بعض درجات الأحمر والأصفر والأخضر الضارب إلى الرمادى يستخرج من نبات «البليجاء». والأزرق من نبات التيلة. من طريف ما يروى فى هذا السياق أن الحكومة الإيرانية سنة ١٩٠٣م أصدرت قانوناً يهدم كل مصنع يستخدم الصبغات الكيماوية وقطع اليد اليمنى للصباغ. ومن المعروف أن الكيماوى الإنجليزى سير وليام هنرى هو الذى اكتشف مادة «الأنيلين» سنة ١٨٥٦م وهى التى تستخدم فى تصنيع جميع الألوان معمليا.

من السهل أن نتعرف على أنواع السجاد والأبسطة الإسلامية إذا أتبعنا أحد التصنيفات المتفق عليها. منها ما يستند إلى نوع التصميمات الزخرفية. فبعض السجاد تتوسطه «ميدالية أو سرة» والبعض تنتشر عليه الوحدات الهندسية أو تتوزعه الأزهار والزهريات أو يحتوى مناظر صيد وقنص. وآخر صغير للصلاة يرتسم عليه محراب تتدلى من فوقه مشكاة أو مشكاتان. أما التقسيم على الطريقة «الأناضولية» فمختلف. يرجع إلى طبيعة الصانع : بدوى رحل. أو بدوى متمركز فى فصل الشتاء. أو مصنع دائم ملحق بأحد القصور الملكية. إلا أن الطريقة التصنيفية المثلى هى إرجاع السجادة إلى مصدرها المكانى وهذا ما يتبع عادة. من هنا أمكن استخلاص خمس مجموعات كبرى تضم كل منها تقسيمات تفصيلية : «الفارسى الإيرانى» وهى أكبر المجموعات وأهمها. «التركمانية» وتشتهر بالسجاجيد الحمراء وتضم التركمان والأفغان وبلوخستان فى آسيا الصغرى. «القوقازية» – أو الروسية – وتتميز بالتشخيصات الهندسية فى الزخارف الرئيسية. «التركية» أو الأناضولية وهى نادرة فى الوقت الحاضر. الأنواع الأناضولية والقوقازية هى التى انتشرت فى أوربا كما أشرنا.

تتميز برسوم محورة بخيوط متكسرة. تصور طيورا وحيوانات داخل أشكال هندسية مربعة أو مثمنة. أقدم نماذجها مجموعة من ثلاث قطع وجدت بين أنقاض مدينة الفسطاط بمصر. واحدة تسربت إلى متحف المترو بليتان بأمريكا. يزينها طائر ملون بالأخضر والأحمر والبنى الداكن داخل مثمن أخضر مائل للأزرق . قطعة أخرى فى برلين عليها مثمنان بداخل كل منهما رسم طريف

يصور صراعا بين حيوان خرافى هو (التنين) وطائر أسطورى هو «العنقاء». تصميم مستلهم من التراث الصيني.

لا توجد نماذج فى المتاحف للأبسطة المغولية من القرنين الرابع عشر والخامس عشر. لكننا نعرفها من الصور التى رسمها الأوربيون ومنمنمات الفنانين المسلمين فى مخطوطات تلك الفترة. وديوان «الشاهنامة» للشاعر الفردوسي الذى تم رسمه سنة ١٤٢٩م يحفل بأشكال السجاجيد المغولية. عرفنا أن بها زخارف مثمنة ومتشابكة وكتابات كوفية. وجدناها أيضا فى منمنمات الرسام «بهزاد» وتلاميذه. واكتشفنا أن «العصر التيمورى» أدخل الزخارف والتوريقات بدل الرسوم الهندسية «١٣٧٠/ ١٥٠٢م».

أجمل الأبسطة الإسلامية قاطبة وأكثرها فتنة هى «الإيرانية الصفوية» قبل الانحدار الذى لحقها على أيدى أستاذة الرسم فى الـ «كتاب خان». كانت تحفل برسوم الأشجار الغنية بألوانها. وتفريعات مزهرة ومراوح نخيلية. وموتيفات حيوانية منوعة على أرضية خمرية حمراء. فهود تطارد غزلانا. نمور تقاتل تنينات وأسود تهاجم كلينات وهى كائنات خرافية أيضا. ودببة تلاحق أغناما. عالم شاعرى رومانسى دراماتيكى محاط بإطار أخضر داكن على تفريعات بها طيور وأزهار ومراوح نخيلية!

أنواع أخرى تنتسب إلى «مدرسة تبريز» فى منتصف القرن السادس عشر. تكتسى أرضيتها بزهور يتخللها أشخاص وحيوانات مفردة أو مزدوجة متقابلة. تختلط فيها الكائنات الحية بالورود والتفريعات المزهرة ذات الألوان المنسجمة، فوق أرضية خمرية حمراء مع استخدام خيوط الفضة.

الورش الملحقة بالقصر الملكى فى إيران فى القرن السادس عشر أنتجت مجموعة فاخرة من سجاجيد الصيد. وهى تصنع عادة من الحرير والخيوط المعدنية لاستخدام الأسرة المالكة أو للإهداء الدبلوماسى، كما حدث سنة ١٥٦٦م حين أهدى السفير الإيرانى فى الآستانة عدة أبسطه كبيرة للسلطان سليم الثانى بمناسبة اعتلائه عرش بلاده، مع عدد آخر من سجاجيد صيد مزينة برسوم

الزهور والطيور والحيوانات المنسوجة بخيوط الحرير والذهب. لم يترك لنا الزمن من أبسطه القرن السادس عشر الحريرية سوى أربعة فقط موزعة على متاحف فيينا وباريس وأستكهولم ووارسو. تحتفظ فيينا ببساط الصيد الإمبراطورى المنسوج بالحرير والذهب. تغطى أرضيته الوردية صور فرسان يرتدون أزياء العصر الصفوى الأول. وحيوانات صيد منوعة ومناظر طبيعية نباتية. يرجح أنه صنع فى ورش القصر فى عهد الشاه طهطاسب. ولا يستبعد أن يكون التصميم من إبداع «سلطان محمد» - رسام المخطوطات الشهير فى ذاك الزمان.

يبدو أن سجاجيد الصيد هذه تستمد اسمها من عناصر موضوعاتها. فهى ليست للاستخدام الفعلى فى رحلات الصيد كما قد يتبادر للأذهان. وقد برع النساجون المسلمون فى إبداع هذا النوع من السجاد على شكل لوحات فنية لا تقل روعة عن منمنمات المخطوطات بل تزيد أحيانا..

الخيال فى العمارة الإسلامية

علمتنا المعرفة المستوردة أن العرب خرجوا من شبه الجزيرة فاتحين لا يملكـون سوى راية الإسلام. لا يعرفون غير قشور لا يعول عليها من فنون النحت والرسم والعمـارة. افرغـوا همـهم فـى قوافـى الشـعر وإيقاعـات موسـيقية لا تتعـدى نقـر الدفوف.. أما ما حققوه من روائع فنيـة وإنجـازات ثقافيـة فمقتبس ومنقـول مـن الشرق والغرب.

كثيرون من فنانينا المعاصرين أخذوا الأمر علـى علاتـه ولم يـروا بأسا فـى أن يستمدوا فنونهم من هناك. كما فعل أجدادهم منذ أربعة عشر قرنا. إلا أن الدكتور فريد شافعى فى مؤلفه القيم «العمـارة العربيـة فـى مصـر الإسـلامية» – ١٩٧٠، أثبت بما لا يرقى إليه الشـك وجـود حضـارات ناضجـة قبـل الإسـلام بكـل مـن الحجاز ويثرب. وأن عرب الجاهلية رسموا الصور ونحتوا التماثيل. كما تدل آثار السدود على درايتهم بتنظيم الرى والاستفادة بمياه الأمطار والسيول والأنهار. فقد عثر رجال «شركة أرامكو» أثناء تنقيبهم عن البترول فى بعض المناطق الصحراوية على صهاريج أرضية متصلة بأنفاق عليها فتحات لاسـتخراج المـاء فضـلا عـن أن مكة كانت قبل الإسلام عامرة بالمنازل المشيدة بالحجر والخشب ومؤثثـة بمظـاهر الأبهة والترف. وفى فجر الدعوة على أيام الرسول عليـه السـلام اتضحـت معـالم العمارة الإسلامية وكان مسجده أهم لبنة فى صرحها.

الأدلة قائمة على أن عرب الجاهلية كانوا يـدرون مـن أمـر العمـارة مـا يكفـى لاستيعاب التقاليد الجديدة التى احتكوا بـها. مـن حيـث أن العمـارة فـى أبسـط تعاريفها : «كل محاولة قام بها الإنسان مستهدفا توفير الراحة والأمن والجمال». إلا أنهم كانوا بسطاء على أى حال. صاحبتهم هذه البساطة فى مبـدأ الأمـر. بمـا فرضته عليهم بيئتهم الخشنة التى يعز فيها الماء ويشتد الهجير وتعنف الأعاصير. طبيعة ألزمتهم التقشف والصلابة وقوة الشكيمة وشدة المـراس. حتـى انـهم حـين أسسوا مدينتى «البصرة» و «الكوفة» بعد فتح العراق سـنة ١٣٧م وخططـوا لأول

مسجد جامع فى كل منهما اكتفوا بمظلة واحدة جهة القبلة. ويروى أنهم حددوا أضلاع المسجد بأن أوقفوا رجلاً فى وسط البقعة المختارة أطلق سهما على قدر طاقته فى كل من الجهات الأربع. حفروا قناة صغيرة بطول كل ضلع فى موقع سقوط السهم. جاعلين فيها فجوات بغير حفر فى الجهات الشرقية والشمالية والغربية لاستخدامها ممرات للداخل. وكانت «مظلة» القبلة من خمسة أروقة تفصلها صفوف أعمدة أخذوها من قصور الأمراء.

مهما كان مدى صحة هذه الرواية فهى تنم عن البساطة المفرطة التى بدأت بها عمارة المسجد. ثم تطورت عبر القرون إلى درجات رفيعة من التعقيد الثقافى والعلمى والجمالى. من أمثلته الفريدة تصميم المسجد ذى القباب سنة ١٤٠٠م تقريبا فى تركيا على عهد العثمانيين: تصميم مستطيل يضم أربعة صفوف من خمس قباب.. الفراغات الثانوية الداخلية مغطاة بقباب أيضا مع نظام مماثل من العقود. أول تجارب هذا التصميم الطموح كانت فى مسجد مدينة «بورصة». لكن الأمر أسفر عن مشكلة معمارية عويصة تتعارض مع جوهر العقيدة: «مدرك الوحدة» والمساواة بين الناس أمام وجه الحق. اشتعلت رغبة المعماريين فى التخلص من غابة الأعمدة التى غص بها بهو المسجد. وتتابعت المحاولات طوال ١٧٥ عاما تقريبا حتى أقيم «مسجد سليمة» الشهير «١٥٦٩ ١٥٧٥م».. أعجوبة العمارة الإسلامية عبر العصور.

انزاحت فيه دعائم القبة إلى أقصى يمين البهو ويساره حتى التصقت بالجدران. كأنها جزء منها. وتعددت النوافذ الفسيحة لتحول الجدران ذاتها وما يلتصق بها من دعائم إلى ما يشبه الستائر الهفهافة. نجح الفنان المسلم فى التعبير المعمارى عن «مضمون العقيدة». وعكس التأثير المطلوب إيداعه قلوب المصلين. وأصبحت القبة الهائلة تطفو هائمة فوق قاعة ضخمة سابحة فى بحر من النور.. الاتساع الرحب فى «مسجد سليمية»، المترع بالضوء والزخارف، بلغ أقصى درجات الإتقان والبراعة فى طريقة «تذويب المادة وتساميها». الطريقة التى سلط بها المعمار والضوء على الأعمدة الضخمة التى تحمل القبة فتذيبها، لا يدانيها أى مبنى آخر فى العمارة الإسلامية. ولم تنجز أبداً بمثل هذه الوسائل

البسيطة. كما أن بلاطات الخزف المعدنى و «الميناى» وزخارف الجص المحفور، قامت بدورها الأمثل فى تحويل وظيفة الجدران والأعمدة فى عين المتلقى من «المدرك العملى» إلى «المدرك الجمالى»، بأن ألبستها ثوباً فنيا. معنويا روحيا. تحتار العيون بين حديقة الزهور والتنظيم الهائل للزخارف المستمرة: تجريدية وشبه تجريدية لا متناهية على خلفية ناصعة البياض.

يرى «ثروت عكاشة» فى كتابه «القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية» - ١٩٨١، إن أسلوب التثقيف بالقباب والأقبية، مقتبس من التقاليد البيزنطية السابقة على الإسلام. إلا أن العرب لم يركنوا إلى الاقتباس ولم يتخلوا عن إيحاءات بيئتهم الصحراوية. تمثلوا فى قبة المسجد قبة السماء المعلقة فوقهم فى الصحراء. أما الهلال - الذى طالما راقبوه فى الأمسيات الصافية - فوضعوه فى قمة القبة وفى أعلى المئذنة. كما علمتهم الرمال حين تذروها الرياح الساخنة جزافا أن يحيطوا دورهم بجدران صماء، ينفتح صحنها على السماء، حيث القوى الخفية التى يفزع إليها العربى مستمطرا مستغيثا.. أو مستوحشا.

تأثر المسلمون بتقاليد البيئات الثقافية من مشارف شرق آسيا إلى أطراف شمال أفريقيا. لكنهم طوعوها لأهدافهم الدينية والدنيوية على السواء: فى العمارة والرسم والنحت والفنون التطبيقية النفعية. اختلفت عمارتهم باختلاف تلك الثقافات من حيث الشكل والوحدات الزخرفية لكنها أتفقت فى الأسس والأهداف. فالمسجد الأموى بدمشق استلهم التقاليد الرومانية والمسيحية. وشاع الطراز الهندوكى بزخارفه النباتية المحلية فى العمارة الإسلامية الهندية. لكن قلما نلتقى بمسجد دائرى أو مثمن. إنما دائما مستطيل التخطيط متجه نحو الكعبة. والقبلة أو المحراب فى نفس الاتجاه على شكل حنية تعلوها نصف قبة. تشبه ما يسمى «عتبة الأبدية» التى كان قدماء المصريين يقيمونها فى مقابرهم لتنفذ منها الروح إلى العالم الآخر. أما السقف القريب من القبلة فيرمز للسماء. وتنتظم حواف أسطح الصحن عرائس وشرفات متجاورة تتجه برءوسها إلى أعلى موحية بارتباط الأرض بالسماء.. وأن البشر سواسية كأسنان المشط. منها أنواع مدرجة كما فى «قصر الحير الشرقى» من العصر الأموى. أو فى مدينة «سامراء»

فى العراق من العصر العباسى. ترجع بأصولها إلى تيجان أكاسرة الساسانيين قبل الإسلام. لو تأملنا المئذنة لخيل إلينا أنها واحدة من تلك العرائس تشرئب سامقة لتعلى كلمة الخالق. ترمز للصعود والتسامي والتقاء السماء بالأرض. تشكل مع القبة تكويناً تحتيا سيكولوجيا رائعا. فالقبة التى تبدو من داخل المسجد منفتحة كالسماء تبدو من خارجه فى أمس الحاجة إلى مئذنة أو أكثر ترفع شكلها المنكفئ على نفسه. كما تستلزم رقشا وتوريقات منحوتة ووحدات زخرفية أخرى لا نهائية تذيب مادتها الصلبة وتسمو بها وتخفف وزنها، وتحول وظيفتها المعمارية الدنيوية إلى رسالة روحية معنوية. والقبة بدورها من أصل فرعونى وسومرى. استلهمها البيزنطيون ثم تناولها المسلمون بالتطوير والتطويع فتنوعت بين الكروية والمخروطية وأى من أشكال العقود: مدببة أو بصلية أو مخمسة أو ذات قطع متكافئ. اختلفت باختلاف المكان والزمان. كان المهندس الإسلامى ينتقى للمساجد ويختار.. يحذف ويضيف حتى يصل إلى ما يحقق أهداف الدين الحنيف ويجسد مضمونه الروحى.

يذكر «ثروت عكاشة» فى مرجعه السابق أن بعض المتصوفة المسلمين كانت لهم معتقدات لها رموز وأسس فى أنفسهم. يلقنونها للمهرة من شيوخ البنائين والحرفيين. يبسطها هؤلاء كأعمال تنفيذية لمرءوسيهم من الصناع والعمال فتتحول على أيديهم إلى أشكال تربط بين «الحكمة الخفية» و «المظاهر الجلية» تأكدت هذه الرموز والأشكال على مر الزمن إلى درجة «وحدانية العقيدة» والثقافة وتشابه اختيار الأشكال حتى يتوحد المضمون.

إذا كان التصميم المعمارى والتنفيذ المحكم قد بلغا قمة رفيعة فى «جامع سليمية» العثمانى فى القرن السادس عشر، فقد عرف الغرب الإسلامى فى الأندلس قمة أخرى قبل ذلك بقرون على أيام عبد الرحمن الأول «٧٥٦/ ٧٨٨م» الذى استقل بالأندلس وأسس المسجد الجامع بقرطبة سنة ٧٨٥. على تخطيط عربى تقليدى مستطيل يضم ساحة مكشوفة وقبلة مسقوفة. تم توسيعه وزيادته أربع مرات فى عهود خلفاء على مدى القرون الثلاثة التى حكم فيها الأمويون أسبانيا. وهو من أبرز الصروح المعمارية الإسلامية حتى يومنا هذا. «حائط القبلة»

الذى أضافه الحكم الثانى سنة ٩٦٥م لا يقل فخامة ولا فتنة عن «قصر الهمبرا» الذى بنى بعده بثلاثمائة عام ويعتبر رائعة العمارة الإسلامية. للتصميم المعمارى السخي والرواق النادر المبتكر حيث العقود ذات الطابقين والثلاثة وتشكيلات متغايرة لزخرفة أسطح العقود والمشكاوات - أى الدخول غير النافذ فى الجدران - والمحراب والقبة ذات الزخارف الجميلة والفسيفساء، والتنوع الفياض فى أساليب التنفيذ والاتزان الكامل بين ثراء التفاصيل والهدوء الشامل الذى يغمر المكان وزخارف الجص والمرمر فى رقة الدانتيلا بوحداتها الزخرفية المسطحة على أرضية داكنة والمستلهمة من الأنماط الكلاسيكية الطبيعية المختزلة فى بلاغة وذكاء. كل ذلك لا نظير له فى الفن الإسلامى. يعتبر هذا الحائط الجميل نموذجا نمطيا لتجسيد جوهر العقيدة والتعبير المعمارى عن فناء المادة وخلود الروح. فالزخارف البارعة تخفى طبيعة الرخام والحجر والجص وتخفف من ثقل مواد البناء، لا يكاد المصلى يقف أمام القبلة حتى يلفه الخشوع ويهيم فى عالم روحانى. أتقن المعمارى إعداده بعد أن تمثل العقيدة واستطاع أن يبتكر نظيرا معماريا لمعانيها!

يعقب «مانيويل جوميت مورينو» على عمارة لمسجد الجامع بقرطبة فى مؤلفة «الفن الإسلامى» فى أسبانيا قائلا: إن جامع القيروان - حاضرة المغرب - أسسه عقبة بن نافع سنة ٦٧٥ قبل جامع قرطبة لكن بناءه أعيد مرات ومرات حتى استكمل صورته فى القرن التاسع فكان صدى لمسجد قرطبة، الذى احتفظ بصورته حتى احتذاه الفاطميون فى مصر وانبعثت منه جميع صور التطور المعمارى فى الأفق الأندلسي. كان صحنة مفروشا بالأشجار ثم نما النخيل فى المقدمة الشمالية فى القرن الثالث عشر، وأصبح فرش الصحن بالأشجار تقليدا فى جميع الجوامع الأندلسية تقريبا. فى ملقا والمرية وإشبيلية ووادى آش وجامع البيازين.

كان الخلفاء والولاة المسلمين رجال دين ودنيا. لم تقتصر عمارتهم على المساجد والمدارس والخانقاوات والأضرحة. وقد أشار المؤرخون إلى قصور ومنتجعات غاية فى الأبهة والفخفخة، مزينة بالصور الجدراية والفسيفساء الأرضية لمختلف

مشاهد الحياة اليومية الملكية، من رقص وطرب وشراب وصيد ومناظر طبيعية وصور شخصية. وأشاروا إلى العمارة المفتوحة فى العصر الأموى بعد انتقال العاصمة الإمبراطورية إلى دمشق بسوريا. حيث أقيم «قصر المشتى» وقصير عمرة وقلاع الصحراء، بطنافسها وزخارفها ورسومها الحائطية ومنحوتاتها الجصية. الواقع أن تلك «القلاع الصحراوية» - كانت لها وظيفة مخالفة لما يوحى به اسمها قيل إنها.منتجعات ترفيهية للملوك والأمراء أثناء رحلات الصيد. نظرا لما تضمه من أسباب الراحة والرفاهية والفخفخة والتجميل «غير الوظيفى». يرى «أرنست جروب» فى مؤلفه («عالم الإسلام» - ١٩٧١ الطبعة الإنجليزية) ما يخالف هذا وذاك. يؤكد أن الأمويين استخدموها مراكز تجارية فى تلك العصور القديمة التى نشطت فيها التجارة والأعمال السلمية ، بعد أن استتب الأمن فى ربوع الإمبراطورية من أقصاها إلى أقصاها. أما اسمها فقد أطلقة المؤرخون لأنها تستمد تصميمها المعمارى من التقاليد الرومانية السابقة على الإسلام.

تغير أسلوب العمارة وفلسفتها وخاماتها بانتقال العاصمة الإسلامية إلى الشرق فى العراق فى العصر العباسى. ليس فقد لتغير الوسط الثقافى من الكلاسيكية إلى الساسانية والبيزنطية، بل أيضا للتوتر والقلق والتهديد. لذلك شيد الخليفة المنصور عاصمته الجديدة بغداد كما لو كان يبنى قلعة. لم يبق للأسف من آثارها الأصلية شيء يذكر. لكن الأسفار حدثتنا بما يكفى لتكوين صورة دقيقة عما كانت عليه من تصميم محكم. وما ضمته جدرانها من قصور وروائع ونفائس. أمر الخليفة بالبدء فى البناء فى غرة أغسطس سنة ٧٦٢ م. فى لحظة فلكية معينة على تصميم دائرى بأربع بوابات فى الجهات الأصلية. يطوف بها خندق عميق ويتوسط قصر الخليفة ساحة رحبة فى المركز تماما. تتسنمه قبة عظيمة خضراء يراها المقبلون على العاصمة من بعيد. منها استمد القصر اسمه وأصبحت رمزا للمدينة والحكم العباسى فى بغداد. تحيط بالساحة المركزية - حيث يقوم القصر- خمسة أسوار متتالية شاهقة الارتفاع. تقع أجنحة المعيشة بين الثالث والرابع وتبقى الساحة الملكية مفصولة عن المدينة بسورين بينهما خندق واسع وعدة بوابات متتابعة تحت حراسة مشددة ومزودة بأجهزة للأمان فى غاية

التعقيد. بين البوابات ممرات ضيقة تناسب سعة الخنادق. ثم ممر طويل تشرف عليه أربعون نقطة حراسة قوية التحصين تربط بين السورين الثالث والرابع.

تحفل العمارة الإسلامية بعدد من المنشآت - لا سبيل إلى حصره - كعلامات مضيئة في تاريخها. ولا ينبغي أن يقودنا «قصر القبة الخضراء» في بغداد القديمة التي دمرت وأحرقت عن آخرها، إلى الحديث عن العمارة الحربية وتصميماتها المبتكرة الجميلة في نفس الوقت، قبل أن نشير إلى: الجامع الأزهر «٩٧٠ ٩٧٢م» - تحفة العمارة الفاطمية وأشهر المؤسسات الإسلامية. شيدوه في مكانه المعروف بالقاهرة وبقي يحتفظ بسمات العمارة الفاطمية، بالرغم من التعديلات الجمة والزيادات العديدة التي تناولته عبر القرون العشرة التي مرت عليه. فما زلنا نرى التصميم النمطي للمسجد العربي والممر الرئيسي في ساحة الصلاة تعززه أعمدة مزدوجة تحمل عقودا مدببة يستقر السقف عليها. كما ترتفع أمام المحراب قبتان تذكران بمسجد «سيدى عقبة» بمدينة القيروان بتونس.

أشتهر الفاطميون بطابع خاص في زخرفة عمارتهم استمر ساريا من بعدهم. يتمثل في واجهة «مسجد الأقمر» الذى بنى سنة ١١٢٥م. تشكيل مجرد ذو زوايا مستلهم من شكل صدفة المحار. كان معروفا قبلهم لكنهم طوروه في مصر، وحفروا على طول أعلى الواجهة كلمات جميلة الشكل، تحتها باقة أخرى من الكتابات الأصغر حجما مع زخارف بارزة.

بدأت العمارة الحربية تتخذ شكلها المتكامل في عصر الأتابكة الذين استقلوا بولاياتهم بعد وفاة السلطان السلجوقي في إيران. كانت عمارتهم خليطا من العناصر السلجوقية الإيرانية والأناضولية وأخرى سابقة على ذلك، تتضح في «مسجد حلب» الذى بدأ تشييده «ابن زنجى» وأتم بناءه السلطان صلاح الدين الأيوبى . وتعتبر قلعة حلب التى بنيت في هذه الفترة على قمة تل في وسط المدينة، من أروع الصروح الإسلامية غير الدينية ومن أقوى الحصون ، بمدخلها الهائل وبرجيها اللذين يربطهما جسر طويل تحمله عقود مدببة على درجة عالية من الجمال والجلال يخترق الطابق الأول ممرا شديد التعقيد. تعترضه سلسلة

أبواب مزودة بأجهزة أمان غامضة التشغيل. يفضى إلى درج يصعد للطابق الثانى حيث بهو الاستقبال. الأمر الذى ينم عن قوة التقاليد المعمارية فى ذاك الزمان الذى امتد إلى القرن السادس عشر. هذه التقاليد التى ورثها الأيوبيون ولم يضيفوا إليها الكثير.

تقول «نعمت إسماعيل» فى كتابها العصور الإسلامية- ١٩٧٤م أن الأيوبيين لم يتركوا من الآثار الدينية سوى بعض المدارس والأضرحة لانشغالهم بالحياة العسكرية. ومن أشهر منشآتهم الدفاعية السور الذى يحيط بالقاهرة و «قلعة الجبل» التى بدأها صلاح الدين وأتمها أخوه العادل. إلا أنهم أنجزوا إضافات معمارية دينية هامة فى كل من مسجد السلطان قلاوون والسلطان حسن. أما فى مجال العمارة غير الدينية فتعتبر «قلعة القاهرة» مثالا للتكامل المعمارى الوظيفى والجمال ، بجدرانها الفاطمية الأسلوب. وأبراج بواباتها القوية التحصين. تنافس بها زميلتها «قلعة حلب». لكنها ليست فى نفس الدرجة من الضخامة والعمارة الداخلية التفصيلية.. والرهبة والهيبة. ومع ذلك أجمع المؤرخون على أنها من ألمع أنماط العمارة العسكرية فى العالم الإسلامى من حيث تكامل الشكل والمضمون.

لو أننا تأملنا أى تكوين معمارى إسلامى صغير أو كبير.. دينى أو مدنى أو عسكرى، لأدركنا كيف كان المعمار مرهف الإحساس.. حريصا على إبداع فنى شاعرى مثير للخيال.. مستقر للخواطر والأفكار.. حتى لو كان قلعة حربية..

فهرس

رقم الإيداع	١٩٩٩/٨٥٦٢	
الترقيم الدولى	977-02-5851-2	ISBN

١/٩٨/٥٦

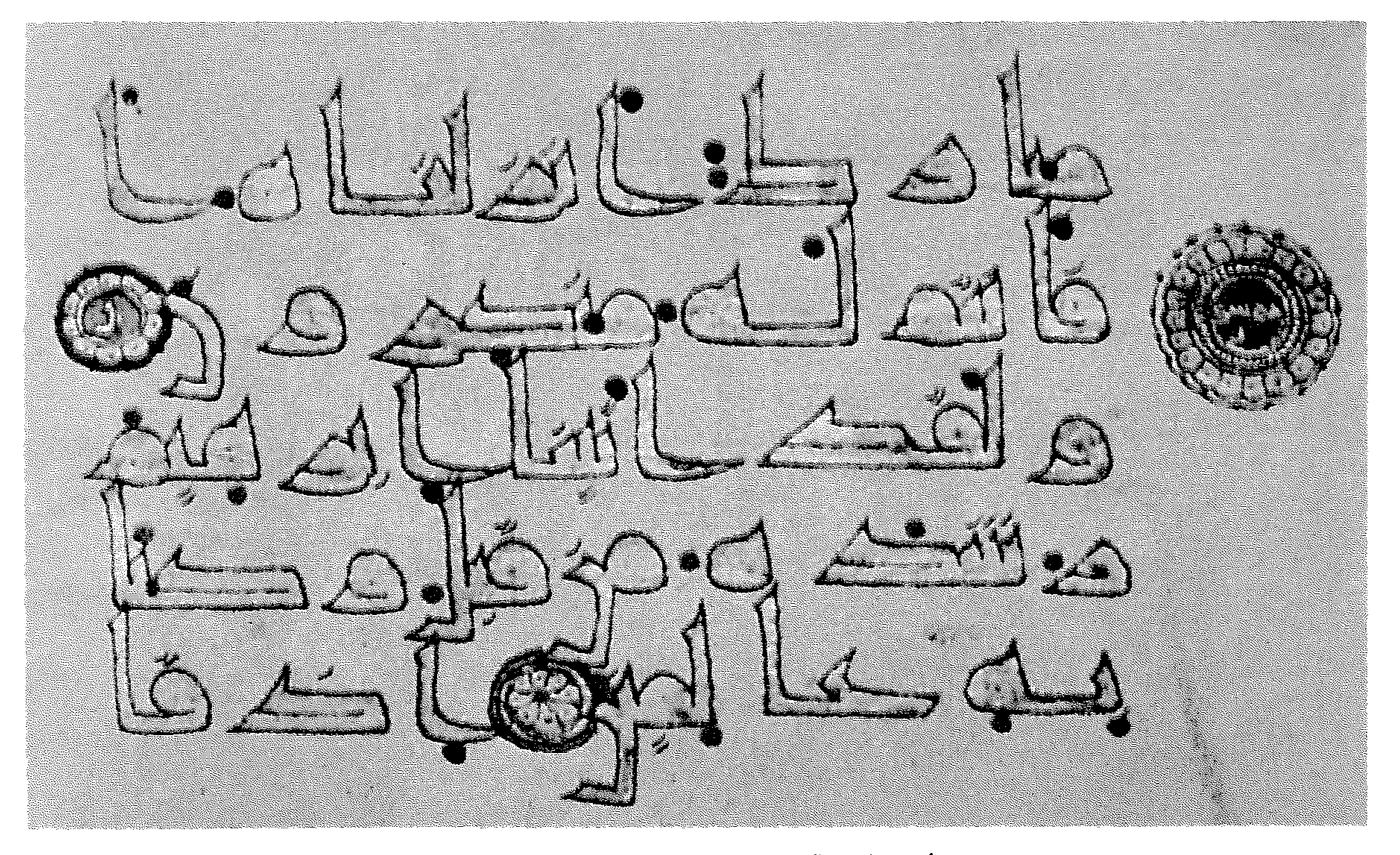
طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)

المؤلف فى سطور

- ولد فى طهطا فى ١٩٢٢/٩/٣ .
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ ، ثم قام بعمل دراسات عليا فى التربية وعلم النفس وتاريخ الفن .
- عمل بالصحافة كرسام ومخرج وناقد فنى منذ عام ١٩٤٩ .
- عمل بالتليفزيون المصرى معلقا فنيا للمعارض والحركة الفنية المحلية والعالمية (١٩٦١-١٩٧٠) .
- عمل محررا وناقدا فنيا بالإذاعة المصرية .
- عمل محررا وناقدا فنيا بمؤسسة روزاليوسف (١٩٧٢ - ١٩٨٠) .
- عمل ناقدا فنيا لمؤسسة دار الهلال (١٩٨١ - وحتى الآن) .

صدر للمؤلف :

- يناير / ١٩٧٩ ساحر الأوانى : الفنان سعيد الصدر - روزاليوسف - سلسلة الكتاب الذهبى .
- ١٩٨٦ : كتاب (ليالى القاهرة) عن الفنان رشدى إسكندر .
- يناير/ ١٩٩٣ الفن والحداثة بين الأمس واليوم - الهيئة العامة للكتاب (جائزة أفضل كتاب) .
- يونية ١٩٩٤ : الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة الهيئة العامة للكتاب .
- فبراير ١٩٩٦ : (رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر) ثلاثة أجزاء - الهيئة العامة للكتاب .
- سبتمبر ١٩٩٨ : (آفاق الفن التشكيلى فى مصر على مشارف القرن الحادى والعشرين) - دار الشروق - ألوان (تحت الطبع) .
- سبتمبر ١٩٩٨ : الطبعة الثانية مع إضافات : كتاب ساحر الأوانى - الفنان سعيد الصدر الناشر - المركز القومى للفنون التشكيلية - وزارة الثقافة .



نمط من الكتابة العربية التقليدية في العصر الإسلامي



صورة من مقامات الحريري رسم يحيى بن محمود الواسطي (١٢٣٧م)

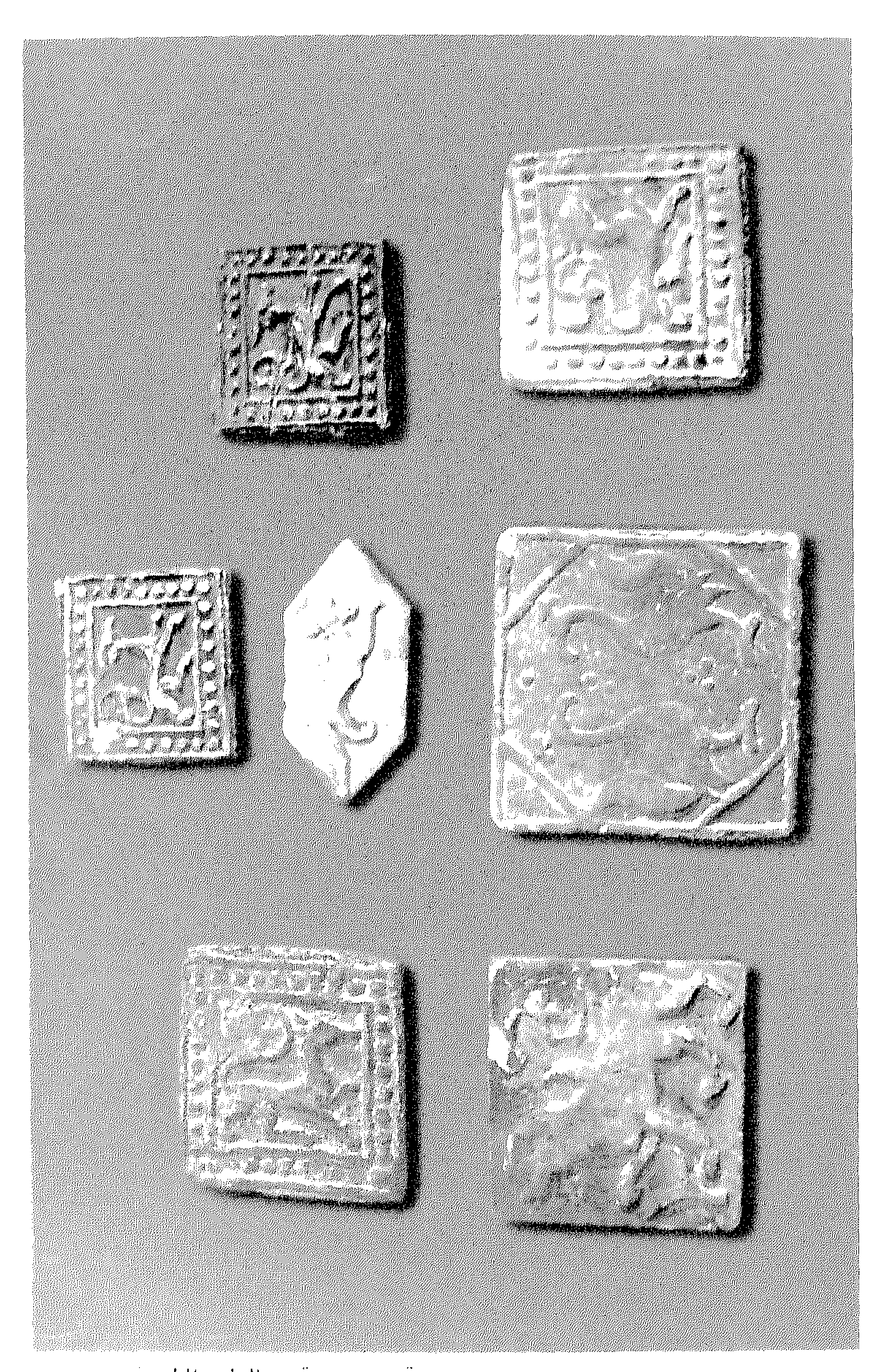
يظهر فيها أبو زيد بطل المقامات يسترسل في ادعائه وأباطيله



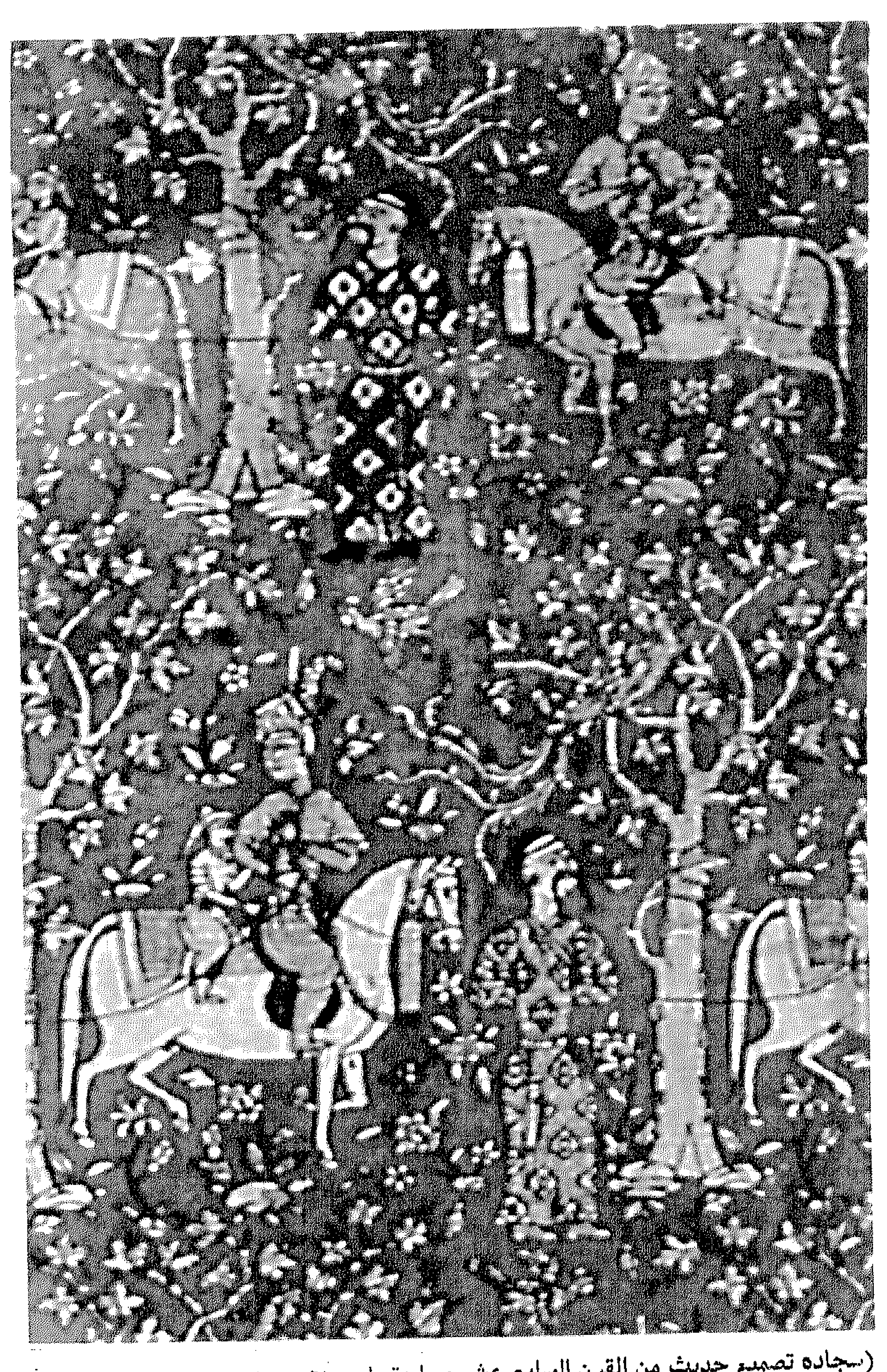
من روائع الخزف الإسلامي



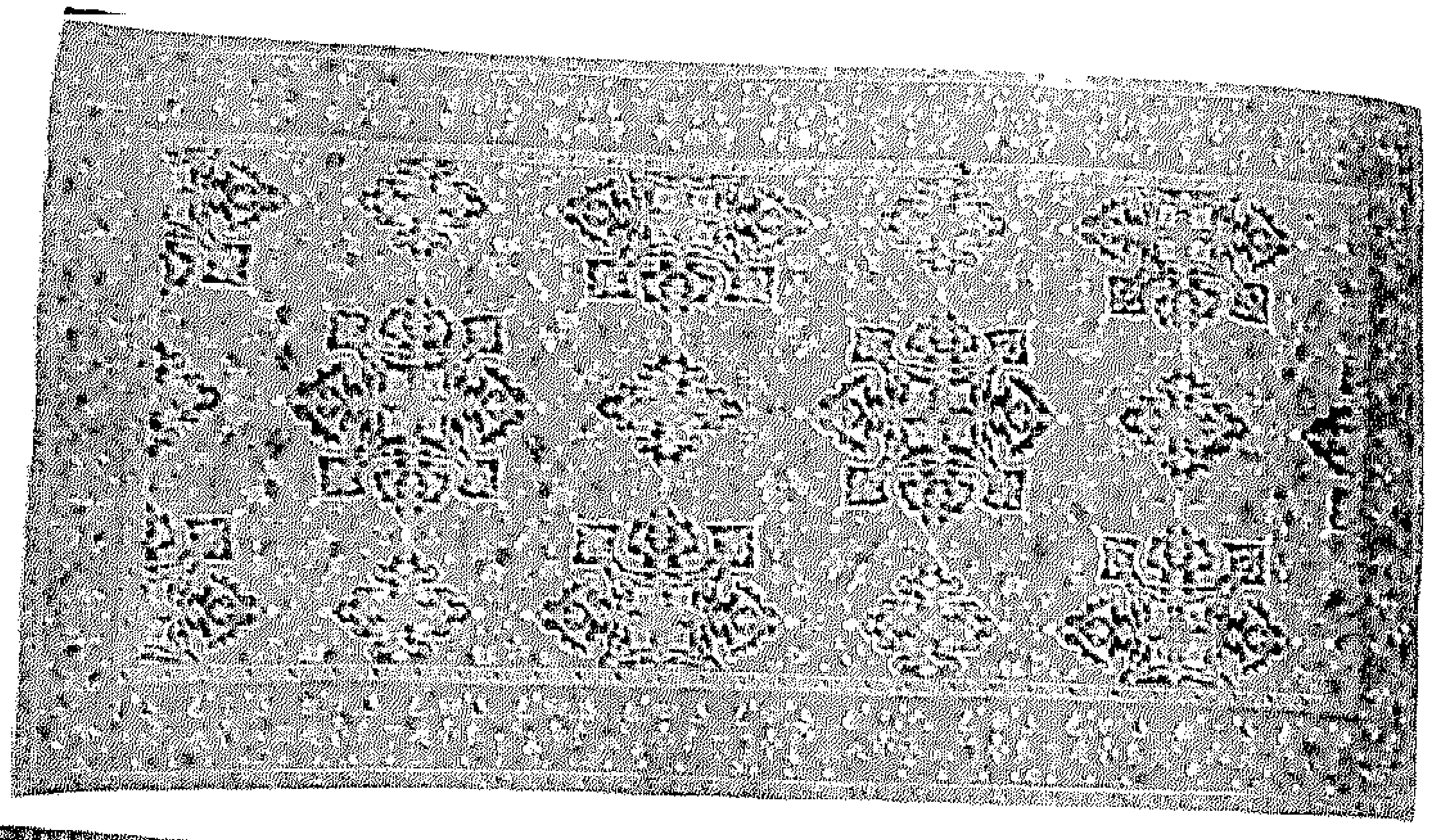
من روائع الخزف الإسلامي

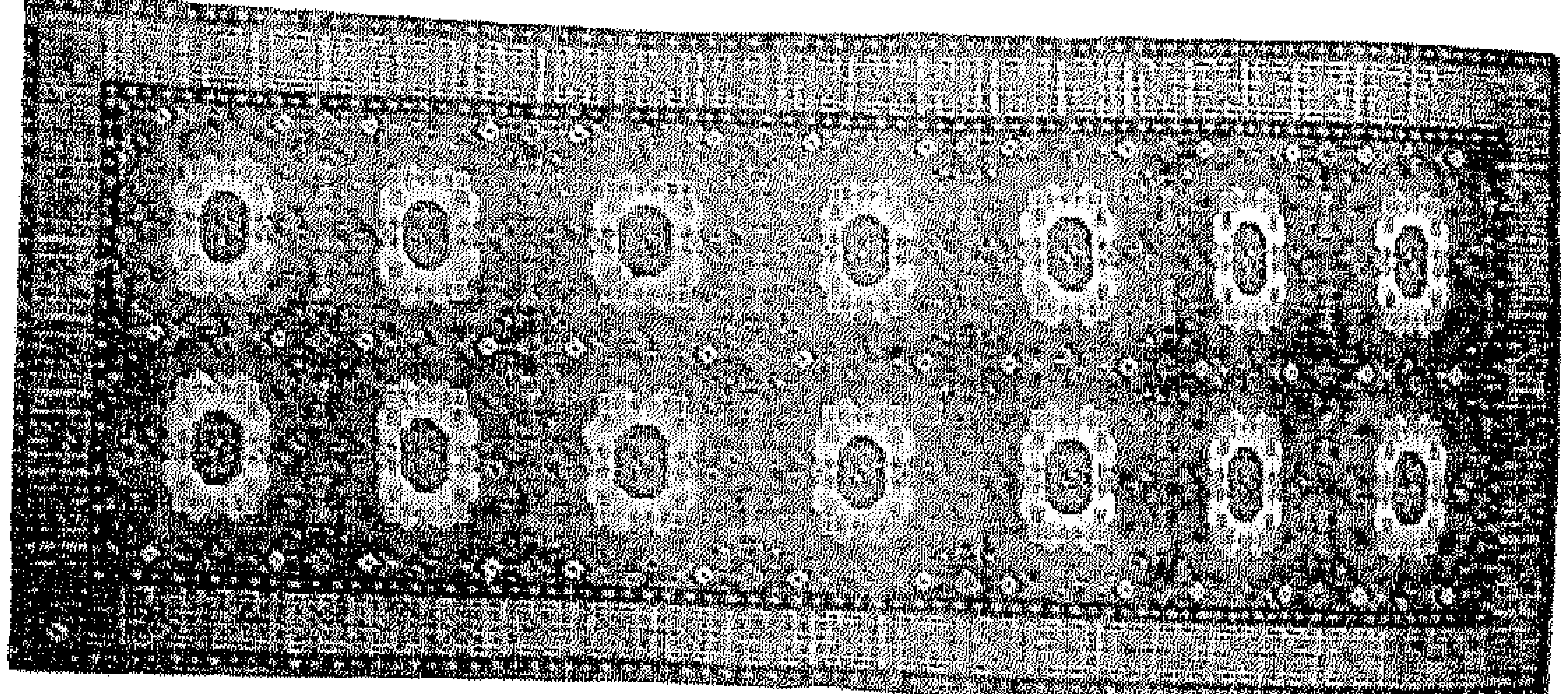


نموذج من الحرف التقليدية الإسلامية : مجموعة من العلب المطعمة



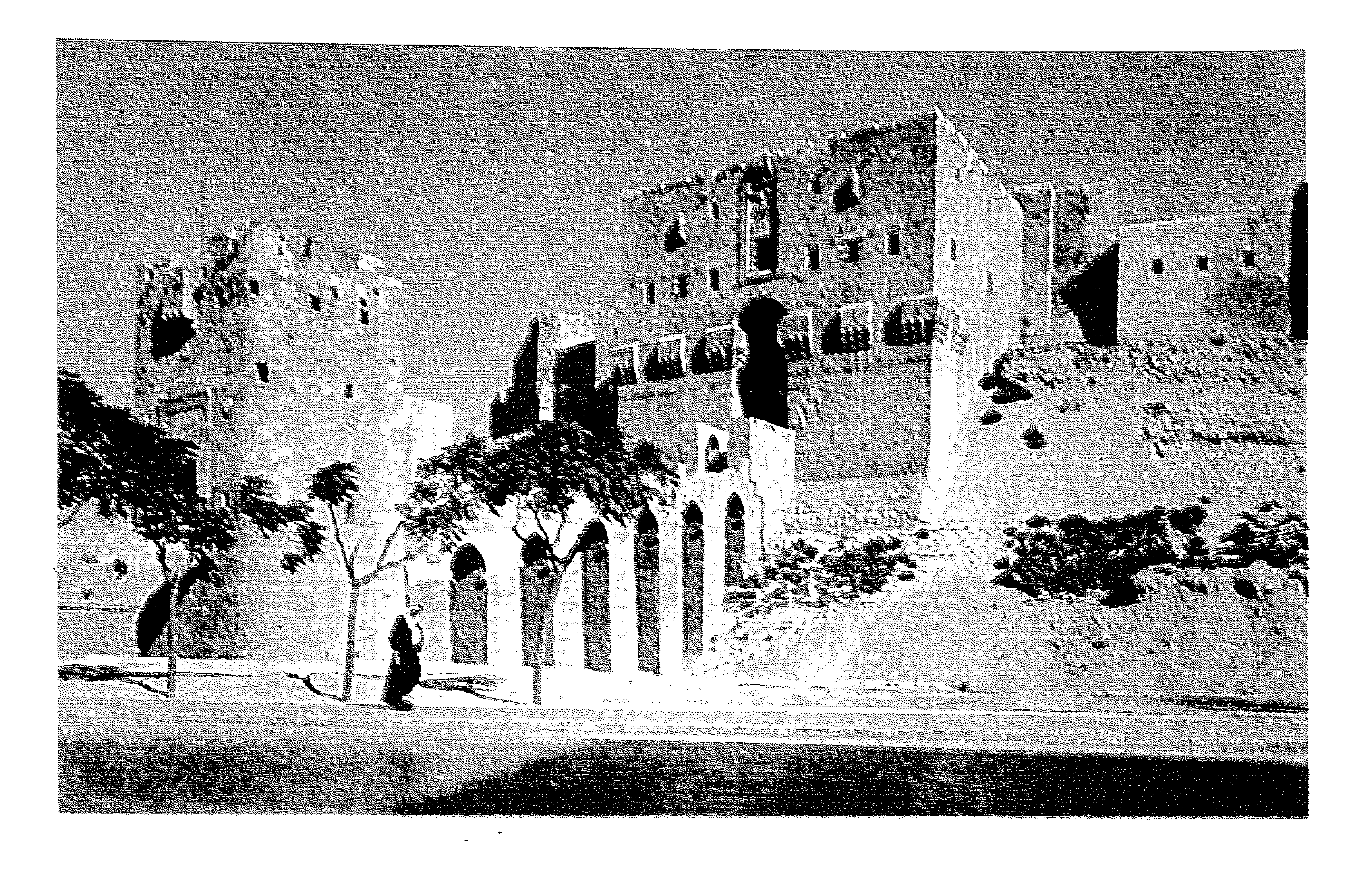
(سجاده تصميم حديث من القرن السابع عشر مساحتها (٦١٠ × ٢٤٠ سم) من شمال غرب
إيران - محفوظة في متحف جامعة هارفارد)





(السجادة العليا صنعت في اوشا ك بوسط الأناضول - تركيا وهي طراز يعرف بالنجوم
مساحتها (٤٢٧ × ٢٣١) محفوظة في متحف مترو بوليتان

السجادة السفلى من طراز هوليلين من تركيا ومساحتها (١٨٣ × ١١٠)
وهي من مقتنيات الأمريكي جوزيف مكميلان



(طراز فريد من العمارة الإسلامية)

هذا الكتاب رحلة عميقة فى جذور الفن الإسلامى نكتشف من خلالها أنواع الفنون الإسلامية. من مساجد غاية في الروعة والجمال، ومنشآت معمارية مزدانة بالنقوش الرائعة. ومن زخارف تجريدية منحوتة في القباب الحجرية . هذا بالأضافة إلى فنون الآنية التى أضاف إليها الفنان الإسلامى البريق المعدنى الموشى بالذهب والفضة.

فى هذة الرحلة نكتشف إن هدف الفنان الإسلامى كان التعبير عن السمو الوجدانى وخلود الروح ووحدانية الخالق جل وعلا.

إن المتأمل لأى تكوين معمارى إسلامى يدرك كيف كان هذا الفنان مرهف الإحساس، حريصا على الإبداع الفنى المثير للخيال حتى لو كان قلعة حربية.



دار المعارف

٠١٧٨٩١/-١